


UNIVERSITÉ
YORK
UNIVERSITY
TENTANDA VIA
LIBRARIES







HANDBUCH
DER
MUSIKWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

in Verbindung mit:

Professor Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg; Privatdozent Dr. Friedrich Blume-Berlin; Professor Dr. Wilhelm Fischer-Innsbruck; Privatdozent Dr. Robert Haas-Wien; Dr. Wilhelm Heinitz-Hamburg; Professor Dr. Theodor Kroyer-Leipzig; Dr. Robert Lachmann-Berlin; Professor Dr. Hans Mersmann-Berlin; Professor Dr. Curt Sachs-Berlin und Dr. Otto Ursprung-München



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

DIE MUSIK DES ROKOKOS UND DER KLASSIK

VON

DR. ERNST BÜCKEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

DRUCK UND STICH VON C. G. RÖDER G. M. B. H., LEIPZIG



Christoph Willibald, Ritter von Gluck.
Gemälde von Duplessis 1775. Wien, Staatl. Gemälde-Galerie.





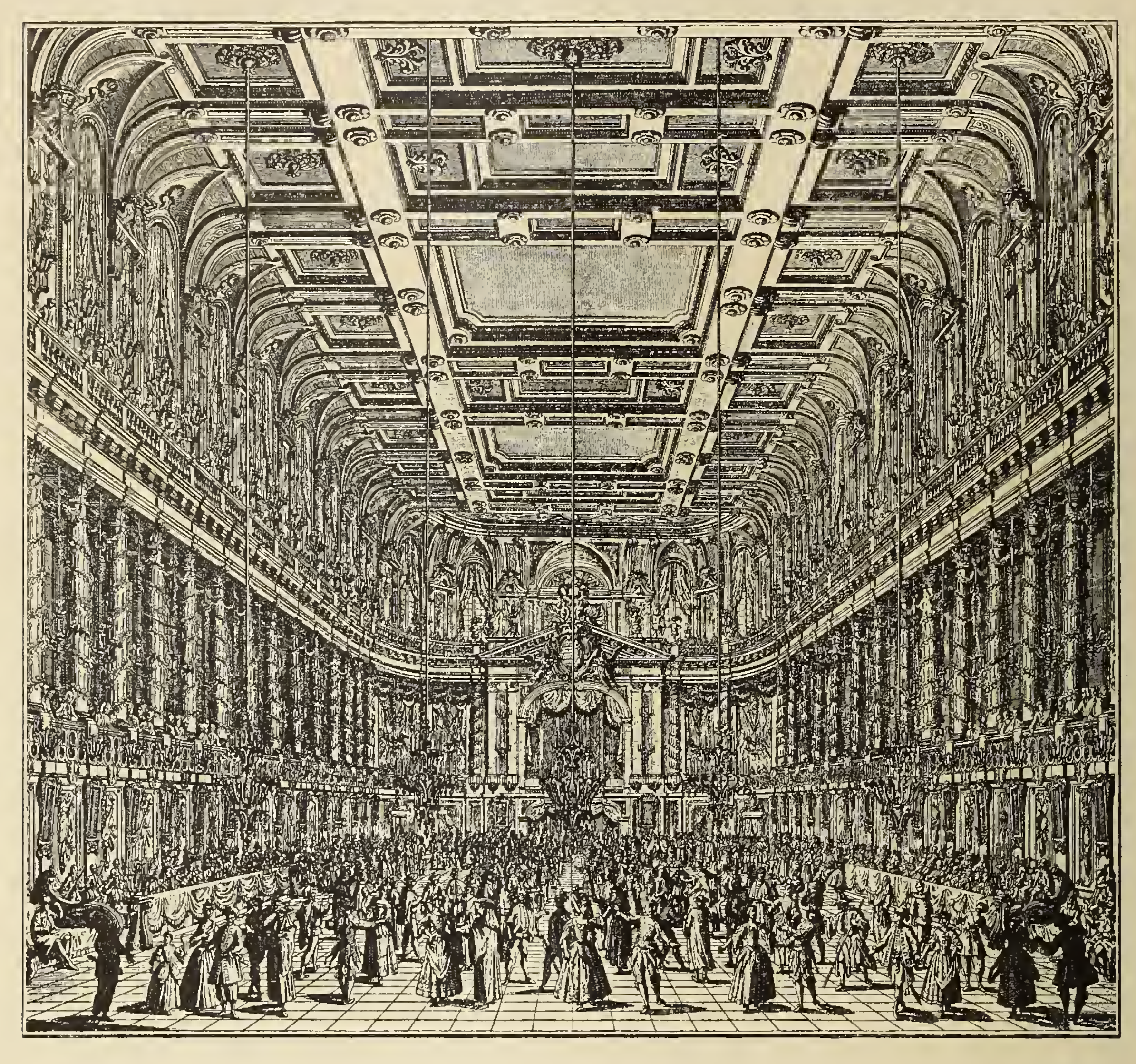
1. Berliner Hofoper Friedrichs II., 1741—43 erbaut von H.G.W.v.Knobelsdorff. Stich von Füncke, 1743.

EINLEITUNG.

Das Jahr 1750, das dem Schaffen Johann Sebastian Bachs das Ziel setzte, wurde zugleich die scharfmarkierte Stilgrenze des Jahrhunderts. Endgrenze ist aber dieses Todesjahr Bachs nur, Endgrenze zugleich des Stiles, dessen letzter überragender Meister Bach gewesen ist. Anfangsgrenze hingegen ist 1750 keineswegs. Schon Hugo Riemann hat im Handbuch der Musikgeschichte von leisen Unterströmungen in der Epoche der hochbarocken Musik gesprochen, welche wir rückschauend als die Anfänge einer neuen Stilreform definieren müssen. Folgt man diesen Unterströmungen, um das Quellgebiet des neuen Stiles des 18. Jahrhunderts zu erschließen, so wird man bis in die Anfänge des Säkulums zurückgetragen.

Für die Musikgeschichte ergibt sich so die Tatsache einer ähnlichen Stilüberschneidung, welche die Kunstgeschichte schon seit langem für das Barock und Rokoko festgestellt hat. Kontrapunktischer und galanter Stil laufen in der Musik des 18. Jahrhunderts geraume Zeit nebeneinander her. Der letztere erreicht — etwa in Sammartini, der norddeutschen Schule um die Brüder Graun — einen Höhepunkt, noch bevor die Lebenskraft des strengen, kontrapunktischen Stiles erloschen war. Um die Jahrhundertmitte trat zum Galanten, das in teils oppositioneller, teils evolutionierender Beziehung zur barocken Kontrapunktik stand, das Empfindsame sozusagen als neue Zentralempfindung in Relation. Gegenüber dem rationalistischen Einschlag im galanten Stil bedeutete die Empfindsamkeit für die Musik den Gegenschlag des expressiven Formungsprinzips, dessen Auswirkung nicht zu einer sofortigen Verdrängung, sondern zu einer sehr langsam fortschreitenden Überwindung der Form- und Ausdruckselemente des galanten Stils führten.

Das Ergebnis der Gegenwirkung der Formprinzipien des musikalisch Galanten und Empfindsamen war einmal sowohl einseitiger Sieg des expressiven Prinzips in einem musikalischen



2. Ballett der Hofreitschule in Wien bei der Hochzeit der Erzherzogin Marianne mit Karl von Lothringen. 12. 1. 1744. Stich nach Josef Galli Bibiena von J. A. Pfeffel. Ausschnitt (Tietze, Alt-Wien).

Sturm und Drang, wie andrerseits Ausgleich der beiden Grundkräfte der Erformung. Kaum nötig zu sagen, daß dieser Ausgleich in der Anschauung der Zeit, insbesondere der Goethes nach der italienischen Reise, als klassisch zu werten ist. Diese Klassizität der Musik konnte nicht im Hinblick auf das Vorbild der Antike erreicht werden. — Wie hätte die Antike der Musik beikommen können? fragt Karl Lamprecht mit Berechtigung — vielmehr nur durch solchen Kräfteausgleich, bei dem der innere Widerspruch des galant-rationalistischen und des empfindsam-expressiven Formprinzips zur Harmonie gebracht wurde.



3. Turnier anläßlich der Hochzeit Ferdinands von Bourbon mit Erzherzogin Maria Amalia in Parma 1769. Entwurf von E. A. Petitot, Zeichnung von D. Muzzi, Stich von S. Ravenet.

KULTURGESCHICHTLICHE BEDINGUNGEN.

In die sinnverwirrende Fülle und Mannigfaltigkeit des Musiklebens im 18. Jahrhundert kommt dann sogleich Richtung und Ordnung, wenn man die grundlegenden Kräfte verfolgt, die ihm zutiefst innewohnen. Es sind die Kräfte und Ideen einer aristokratisch-höfischen und einer demokratisch-bürgerlichen Musikpflege, die schon seit Anfang des Jahrhunderts nebeneinander hergehen. Oder richtiger: gegeneinander, nebeneinander und miteinander, bis schließlich — in der Tat schon lange vor dem Zusammenbruch der aristokratischen Kultur in der großen Revolution — die bürgerliche Musik den Platz allein behauptet.

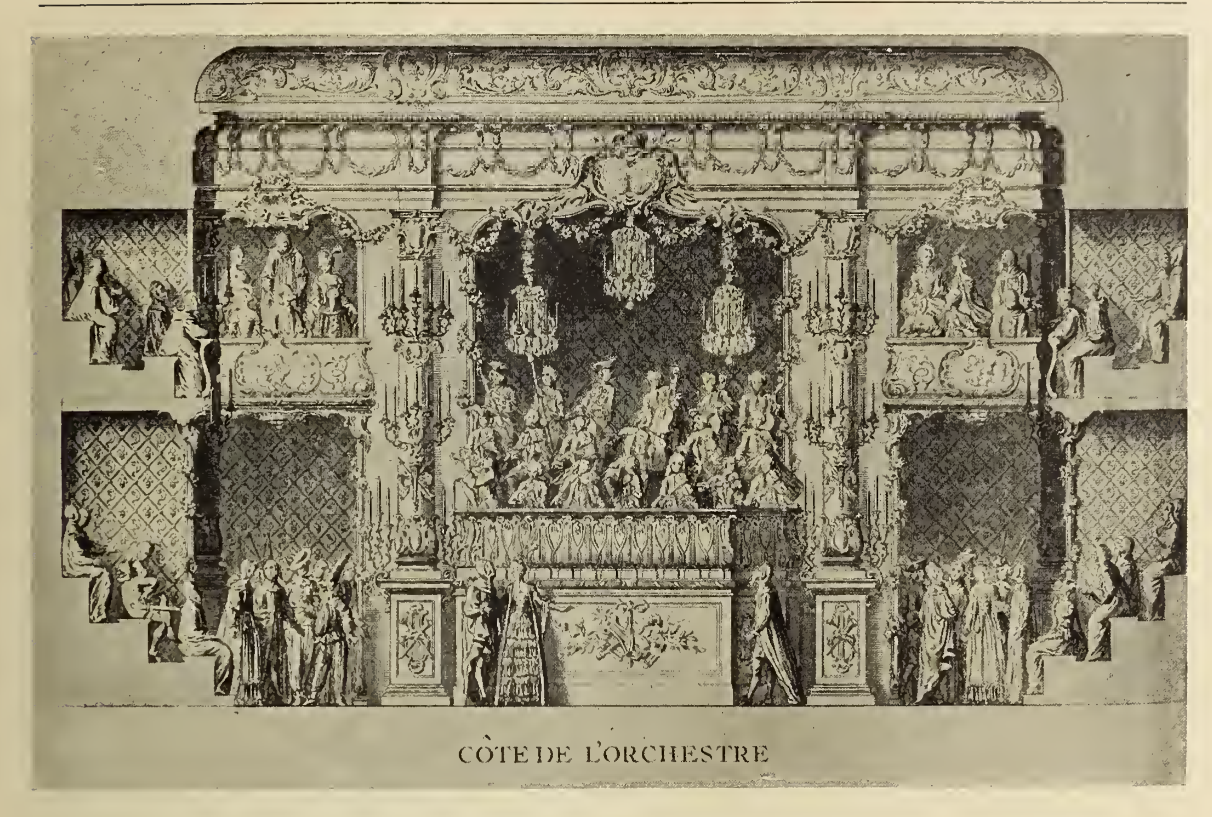
Der höfische Musikkulturkreis umgrenzt außer Oper und Hofkonzert die Unzahl der mit Musik verbundenen Festlichkeiten, wie Turniere, Ballette, Hoftänze, Schäfereien, Wirtschaften, Tafelmusik. Die Oper zieht in diesem Kreise das Hauptinteresse auf sich. Aber während sie in ihrem Stammlande Italien gleichsam dem musikalischen Gesamtboden verwachsen blieb, so daß Kenner der Verhältnisse, wie J. de Villeneuve, um die Mitte des Jahrhunderts feststellen konnten, daß in Venedig der Erfolg einer Oper gelegentlich vom Urteil der Gondolieri abhängig sei, wurde die italienische Oper außerhalb ihrer Heimat das Lieblingskind der höfischen Musikpflege.

Nur in Frankreich hatte der kraftvolle Unitarismus Lullys der nationalen Oper so sehr das Rückgrat gestärkt, daß sie auch in der Folge dem Ansturm aus dem Nachbarlande erfolgreich



4. Öffentliches Fest der Stadt Paris anläßlich der Hochzeit des Dauphins Ludwig mit Maria Theresia von Spanien, 1745.

widerstehen konnte. In Deutschland hingegen erlag die heimische Oper allerorts dem siegreichen Vorstoße des Italienertums so hoffnungslos, daß selbst ein Mozart nur einen — wenn auch noch so bedeutenden — Teilsieg für die deutsche Oper erringen konnte. Mögen aber auch von vielen Gesichtspunkten aus gesehen die ungeheuren Ausgaben der großen und kleinen deutschen Potentaten für ihre welsche Oper bedenklich erscheinen, so muß der Musikhistoriker doch eine einseitige Beurteilung der Sachlage zurückweisen. Hier wurde nur die Rechnung vorausbezahlt für die spätere Weltgeltung der deutschen Musik, die, wie die Dinge lagen, nur vermittels des Durchgangs durch die italienische Tonkunst zu erreichen war. Höfische Musikpflege bedeutete aber zunächst nicht passive Hingabe an die Reize der Musik, sondern Betätigung. Vorbild war auch für diesen Teil der europäischen Hofkultur wiederum Frankreich, wo in den Theatern der Duchesse du Maine, der „Petits Cabinets“ der Pompadour, oder im „Trianon“ Marie Antoinettes die Hofgesellschaft die Ausführenden auf der Bühne und zum Teil auch im Orchester stellte. Es ist bekannt, daß die europäische Aristokratie bis tief in die Reihen des Mittel- und Kleinadels hinein ihre ständigen Musikkapellen hielt, die einen der festen Pfeiler der Musikkultur des Ancien regime gebildet haben. Daneben aber hatte die Demokratisierung der Musikpflege, von der M. Brenet schon für das Frankreich des ausgehenden 17. Jahrhunderts spricht, in allen Ländern — Deutschland voran — in unserer Epoche



5. Großer Festsaal der Stadt Paris bei den Hochzeitsfeierlichkeiten 1745. Orchesterseite.

große Fortschritte gemacht. Der Wetteifer von Finanzaristokratie und vornehmem Bürgertum in „Akademien" und eigenen Hausorchestern ist hier mehr kulturgeschichtlich interessant als von einschneidender Bedeutung für die Entwicklung der Musik.

Hingegen traten schon früh im 18. Jahrhundert neue und besondere Aufgaben an die Vereinigungen der Berufsmusiker und die der Dilettanten, die in fast allen deutschen Städten blühenden „Collegia musica" heran. Diese waren aber in dem Augenblick gegeben, in dem die musikalischen Veranstaltungen nicht mehr nur im privaten Kreise, sondern im vollen Licht der öffentlichen Konzerte vor sich gingen.

Mit der Gründung der großen öffentlichen Konzerte hatte Frankreich den Anfang gemacht, in dem Philidor im Jahre 1725 seine bald Weltberühmtheit erlangenden „Concerts spirituels" eröffnete. Das Unternehmen fand bald Nachahmung, häufig durch Umwandlung bestehender Collegia musica in Konzertunternehmungen. Hochbedeutsam wurde es nun, daß in diesen Konzerten die Mächte, die sich bisher feindlich gegenüberstanden, das Zunftmusikantentum und das Liebhabertum, sich zusammenfanden. So wurden schon seit der Gründung der Leipziger „Großen oder Kaufmannskonzerte" vom Jahre 1743 auch die Stadtmusiker mit dem Stamm der Dilettantenorchester verbunden. Allerwärts sahen sich um die Jahrhundertmitte die Zunftmusiker in ihren überlebten Sonderrechten bedroht, bis sie Schritt für Schritt zurückweichend erst nach Jahrzehnten dem freien Musiker das Feld räumten.

Durch das schnell aufblühende öffentliche Konzertwesen wurden die alten Musikherrschaften der Kirche, soweit es sich nicht um Hofkirchen handelte, und der Schule in ihrer



6. Festfeuerwerk in Straßburg. Entw. von J. M. Weis, 1744. Auf den Booten Symphonisten.

nach außen hervortretenden musikalischen Wirksamkeit stark in den Hintergrund gedrängt. Zwar erhielten sich wichtige kirchenmusikalische Unternehmungen, wie die von Buxtehude eingerichteten Lübecker „Abendmusiken", durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Auch das „Ansingen" der Alumnen- und Kurrendenchöre, ferner das „Gassatim = Gehen", die Umzüge der Schüler mit Vokal- und Instrumentalmusik, bestanden in zahlreichen deutschen Städten bis gegen das Jahrhundertende.

Die soziale Stellung der Musiker hob sich zuerst in dem Stammlande der Tonkunst — Italien —, von wo Berichte der deutschen Reisenden durchweg hervorheben, daß die Musiker mit den Angehörigen der höheren Stände auf dem Fuße der Gleichberechtigung verkehrten. Die Tonkünstler, insbesondere Sänger und Sängerinnen, sowie die bedeutenderen Instrumentalisten bildeten in Italien geradezu einen „gemischten Stand zwischen Adel und Bürgertum" (Villeneuve). In Deutschland trat allerdings mehr die Kehrseite dieser an sich so erfreulichen Tatsache in die Erscheinung, in der allgemeinen Überschätzung der fremdländischen Musiker, die nicht selten so groteske Formen annahm, wie bei der in Dresden stattgehabten Befreiung der italienischen Sänger von dem allgemeinen Lohnabzug zugunsten der Armen. Man kann es wahrlich den deutschen Musikern nicht verdenken, wenn sie mit sehr gemischten Gefühlen auf die von aller Welt verhätschelten fremden Kollegen schauten. Sie, die sich durchweg in



7. Kriegswagen im Festzug der Stadt Paris bei der Hochzeit des Dauphins Ludwig mit Maria Josepha von Sachsen, 1747. Stich von Marvie.

der Doppelstellung als Musiker und Lakai, als „Bediente zu Musik" befanden. Griff doch — um im Einzelbeispiel die Stellung des Musikers innerhalb der Gesellschaftsordnung zu kennzeichnen — das übliche: „Laßt die Musikanten herein!" des großen Preußenkönigs Friedrich einem Philipp Emanuel Bach oder einem Friedrich Reichardt nicht weniger an die Ehre, als dem fürstlichen Hausoffizier Josef Haydn die Betitelung in den Amtsberichten: Der Haydn.

ANTEIL DER NATIONEN.

Die Stellung der Völker in der Musikentwicklung des Jahrhunderts spiegelt sich nicht allein im Kunstwerk selbst, sondern auch in einer die Praxis begleitenden Kritik teils philosophischer, teils fachlich ästhetischer Art. Ihre Bedeutung verlangt es, daß man sich mit ihr zunächst vor der Beschäftigung mit dem Tonwerk selbst auseinandersetzt. Schon zu Anfang des Jahrhunderts, seit Abbé Raguenets: Parallèle des Italiens et des Français vom Jahre 1702 setzt das Ringen ein, das zunächst zwischen den beiden romanischen Nationen klar ausgesprochen um nichts Kleineres, als um die musikalische Vorherrschaft geht. Man kann es einer Nation, die durch die dominierende schöpferische und organisatorische Kraft eines Lully zur führenden Stellung im europäischen Musikleben gekommen war, nicht sonderlich verdenken, wenn sie mit geradezu ängstlicher Sorgfalt darüber wachte, von keinem anderen Musikvolke überholt zu werden. Nicht mehr an sich, vielmehr nur noch aus einem Übermaß an nationalem Ehrgeiz verständlich aber wurde eine solche Einstellung, als man im musikalischen Frankreich auf der Stelle zu treten begann, während Italien in kühnem Zuge vordringend die Fahne des



8. Der Ball. Stich nach Lebouteux von D. Née.
(Delaborde, Choix de chansons, 1773.)

Fortschritts entrollte. Mit zäher Verbissenheit hielt die französische Kritik nun gerade an den Idealen des Lully-Stils fest, maß sie die italienische Musik, in der sich ein neuer Zeitgeist auszusprechen begann, an der Elle der klassizistischen Einfachheit und Natürlichkeit, wie Lecerf de la Viéville, der alle Neuerungen der raffinierten, pikanten italienischen Musik damit abfertigte, daß sie „außerhalb der Grenzen des Natürlichen“ stünden. Bei der direkten Berührung mit der italienischen Musik drängte sich klarsehenden Franzosen, wie einem Montesquieu, oder dem Präsident de Brosses vor allem andern die Tatsache auf, daß, wie der erstere im Jahre 1728 sagt, die sonst so unbeständigen Franzosen in der Musik hochkonservativ dem Lullismus sich verschrieben, während die Italiener stets nur nach neuer Musik und nach Neuem in der Musik verlangten. Der französische Musiker konnte sich eben der ihn ringsum umgebenden Sphäre der rationalistischen Geistigkeit nicht entringen. Sagt doch der größte Komponist Frankreichs zu dieser Zeit: Rameau, in seinem theoretischen Erstling, dem Traité de l'Harmonie von 1722, daß es sein Ziel sei, der Vernunft alle die aus dem musikalischen Gebiet verlorengegangenen Rechte wieder zu erobern.

Mit der gleichen, schlagwortartigen Schärfe kann man dann aber auch das italienische Musikideal auf der gegenüberliegenden Seite festnageln in dem einen Begriff: Sinnlichkeit. Um Sinnlichkeit und Vernunft dreht sich in Wahrheit dieser Länderkampf Italien und Frankreich, der seinem Höhepunkt in dem sogenannten Buffonistenstreit zustrebte, in dem es in der Tat um viel mehr ging, als um die ungleichen Einzelobjekte des Kolosses der großen französischen Oper und des winzigen italienischen Intermezzo. Und wenn wirklich nach Rousseaus überschwenglicher Versicherung damals, als Paris sich in zwei Musiklager spaltete, alle Männer von Genie für die italienische Musik Partei ergriffen hätten, so lag das Ausschlaggebende, den musikalischen Länderkampf des Halbjahrhunderts Entscheidende darin, daß gerade unter den

Anhängern der Italienerpartei die Geister sich befanden, denen die künstlerische Zukunft gehörte. Vor allem Rousseau selbst. Alle schon vorher so oft geäußerten Klagen über die einseitig verstandesmäßige französische Musik faßte er in seinem Briefe über die französische Musik von 1753 (Lettre sur la Musique française) zusammen und führte in ihm den zerschmetternden Schlag gegen das Gebäude des überalterten barocken Musikgeschmacks seines Landes. Das Ohr — heißt es in dieser Schrift — duldet den gelehrten Unfug eurer Fugen und Doppelfugen, Umkehrungskanons und eurer obligaten Bässe nicht mehr. Das Ohr! Und nun beachte man wohl den folgenschweren Unterschied. Rameau noch hatte die Vernunft als das natürliche Aufnahmeorgan der Musik bezeichnet, für Rousseau aber nehmen die Sinne diese Stelle ein.



9. J. J. Rousseau. Stich von J. B. Michel. 1765, im Mercure de France.

Mit der gleichen psychologischen Begründung tritt in der ersten Hauptschrift des Buffonistenstreites, in der „Lettre sur Omphale", Melchior Grimm für die italienische Musik ein. Ihre Weltherrschaft ist für ihn gegeben durch ihr antirationalistisches Wesen, durch die Tatsache, daß sie jedem zugänglich ist, der Ohren hat.

Der musikalische Wettstreit der romanischen Nationen, aus dem Italien als Sieger hervorging, in den wir mit Grimm schon einen Deutschen als Schiedsrichter eingreifen sehen, hatte in Deutschland schon lange aufmerksame Beobachter in unserm musikalischen Schrifttum. Auch die Deutschen griffen in den ersten Jahrzehnten den italienischen Fortschritt mit gleichen, aus dem Arsenal des Rationalismus geholten Waffen an wie die Franzosen. Als ihren bedeutendsten Wortführer darf man den Komponisten und Ästhetiker Johann Adolf Scheibe in seinem berühmten „Kritischen Musikus" ansehen. Er möchte am liebsten den Italienern, die nur das Gehör vergnügen, die Schuld an dem Verfall der Musik zuschreiben, und er glaubt die fremdländische Sinnenkunst nur dadurch zu retten, daß er als waschechter Rationalist das Gehör für den Kanal ausgibt, „wodurch der Verstand die Musik empfindet, die er hernach beurteilt und richtet". Als Haupteigenschaften der italienischen Musik erkennt Scheibe sehr richtig ihre Zärtlichkeit und ihr angenehmes, rührendes und doch lebhaftes Wesen, sowie ihre Neigung zur Homophonie. Nachdem er ruhig und sachlich festgestellt hat, daß die Melodie in der italienischen Musik „sich allemal in der Hauptstimme befindet", setzt er, dessen Herz der barocken Vielstimmigkeit gehört, bissig hinzu, daß die Nebenstimmen „nur einer nach-

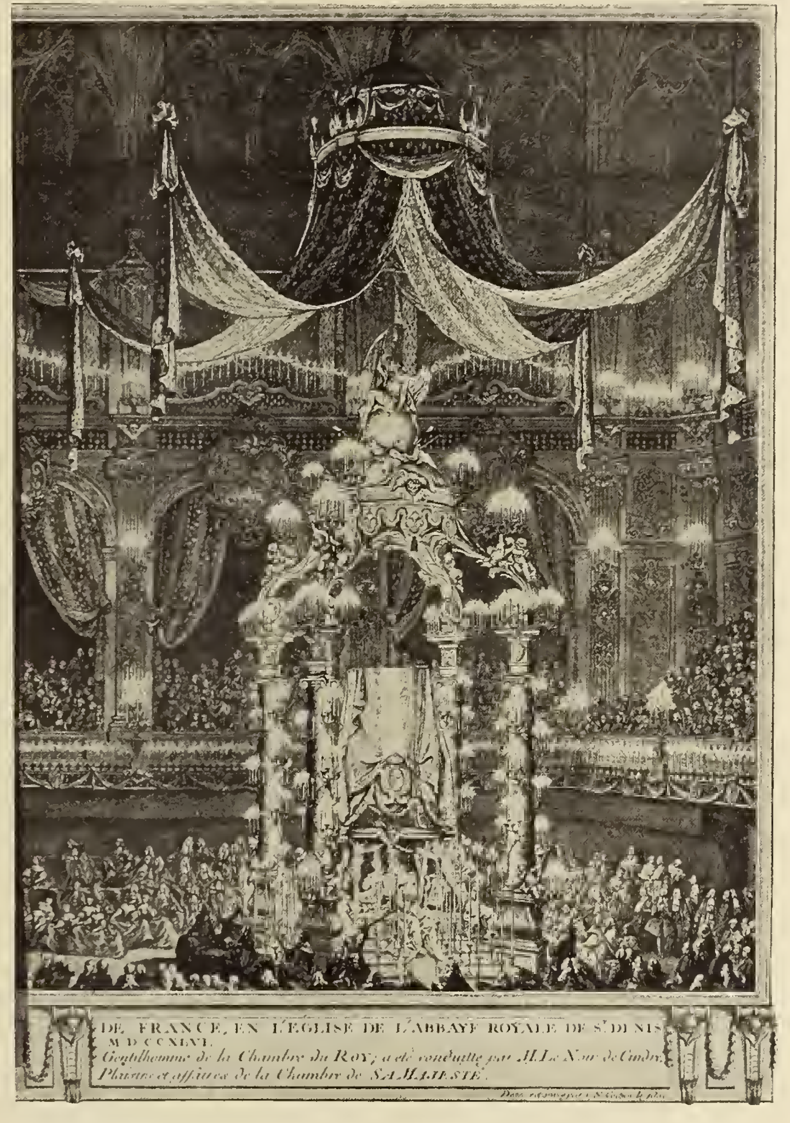


10. Das Fest des Herrn. Stich von C. J. Moreau (Delaborde).

lässigen Begleitung wegen vorhanden seien". Infolge dieser Einstellung des deutschen Musikers kommt der gleichzeitige französische Musikstil eben wegen seiner weit stärker betonten konservativpolyphonen Grundhaltung weit besser weg. Das Ergebnis ist aber schließlich bei Scheibe doch dasselbe, auf das insbesondere das gesamte norddeutsche Schrifttum zusteuerte: Die Vermischung der beiden ausländischen Musikstile. Ein so durch und durch deutsch empfindender Geist wie der Scheibes konnte sich die Erringung des guten Geschmacks in der Musik nicht anders denken, als durch Ausbesserung der italienischen und französischen Musikart durch die zur Nachahmung geborenen Deutschen.

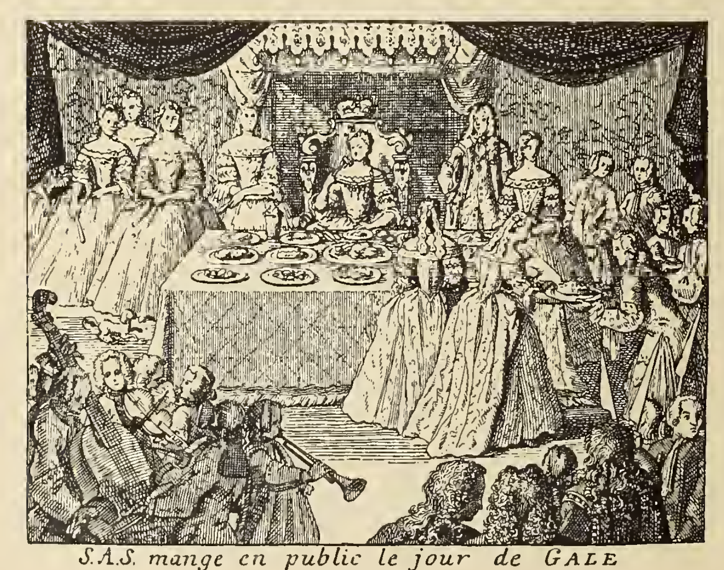
Nicht schärfer aber kann die musikpolitische Konstellation um die Jahrhundertmitte beleuchtet werden, als durch die Stellungnahme der im Dienste des größten Deutschen der Zeit stehenden Musiker des Berliner Kreises gegenüber den Fragen der Stilübernahme und Stilmischung. Friedrichs des Großen Flötenmeister J. J. Quantz ist es, der zuerst aus dem Reiche der Hoffnungen und Wünsche eines Mizler und Scheibe heraustritt und knapp und sachlich den „aus dem Geschmacke verschiedener Völker mit gehöriger Beurteilung das Beste auswählenden Kunstgeschmack" den deutschen Geschmack nennt. Dieses Wort war ein Eisbrecher, eine befreiende Tat. Der Siegeszug der deutschen Instrumentalmusik, wie er insbesondere von Mannheim und Wien ausging, verstärkte von Jahr zu Jahr seine nachhallende Wirkung. Drang aber auch immer vernehmlicher die deutsche Note als Tonika durch das Konzert der europäischen Musik, so war der vermischte Geschmack — diese eigentliche musikalische Grundidee des Jahrhunderts — keineswegs eine völlig überwundene Tatsache für den deutschen Komponisten. Die künstlerische Erziehung der größten Musiker bis zum Ende der Epoche, die eines Gluck, Haydn, Dittersdorf, Mozart, beweist es zur Genüge. Mozarts künstlerischer Werdegang ist vollends die letzte Spiegelung der Stilentwicklung seines

Jahrhunderts. Das Wort des jungen Künstlers aus Paris, daß er ,,so ziemlich alle Arten und Stile von Komponisten annehmen und nachahmen" könne, ist zwar zunächst die Reaktion auf das stetige in dieser Richtung zielende Drängen des Vaters, im tiefsten Grunde aber Auswirkung dessen, was vorhin schon als musikalische Grundidee des Jahrhunderts bezeichnet werden mußte. Mit dem Übergang der galant-rationalistischen in die expressive Epoche verlor der Gedanke der Stilmischung, was ihm etwa an musikpolitischem Beigeschmack anhaften mochte, durch die nun gefundene Formel von einer sich nur an die Empfindung wendenden allgemeinen, reinmenschlichen Musik. Im Sinne dieser Formel ist allein das 1773 in Paris gesprochene Wort Glucks zu verstehen, als er als sein Ziel bezeichnete: Eine alle Nationen gleich ansprechende Musik, um den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben. Dieser Ausspruch Glucks ist ein in keiner Weise zu lösendes Mittelglied in der Gedankenreihe von Rousseau zu Paul Gui de Chabanon, der im Jahre 1785 die Kunsttat des letzten Gluck als die Steigerung des expressiven Prinzips erklärte, so daß ihm der Zugang zu der Musik ,,als der Universalsprache unseres Kontinentes" (la langue universelle de notre continent) eröffnet erschien. Im deutschen Schrifttum des letzten Jahrhundertdrittels begegnet man immer wieder dem Gedanken der aus der Mischung der verschiedenen nationalen Stile sich ergebenden rein menschlichen Kunst. Wilhelm Heinse nennt in den ,,Musikalischen Dialogen" die Musik ,,eine allgemeine Sprache, der Irokese versteht sie wie der Italiener". Goethe aber entwirrt sich in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung von Diderots Dialog: Rameaus Neffe die Geschichte der neuen Musik auf die Weise,



11. Begräbnis der Dauphine Maria Theresia in St. Denis. 5. 11. 1746. Rechts auf dem Balkon Musiker. Entwurf von Slodz, gest. von C. N. Cochin le fils. (Ausschnitt.)

12. Musikabend beim Prinzen Ludwig in Schwerin, 1765, von G. D. Matthieu, Ludwigslust. (Meyer, Gesch. d. Meckl.-Schw. Hofkapelle.)



13. Öffentliches Mahl der Statthalterin Erzherzogin Marie Elisabeth in Brüssel. Stich von Boultas, 1736.

daß er die italienische Musik, die man als selbständige Kunst „durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt", in Gegensatz stellt zu der Musik der Franzosen und Deutschen, die „in bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft gesetzt mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nimmt". Nachdem er so nach seiner Weise theoretisch die verschiedenen Eigenschaften der nationalen Musiken voneinander gesondert hat, stellt er als Forderung auf, daß sich ihre Vereinigung in den Werken der besten Meister notwendig finden müsse.



14. Herzog Friedrichs des Frommen Hofkapelle in Ludwigslust 1770, von Matthieu, Ludwigslust. (Steinmann und Witte, Georg David Matthieu.)

DIE ÜBERWINDUNG DES MUSIKALISCHEN BAROCKS.

(DER GALANTE STIL.)

A. ITALIEN.

Die auf eine gänzliche Stilwandlung gerichteten Tendenzen in der Instrumentalmusik der Übergangszeit bis gegen 1740 waren gleicherweise auf die Umgestaltung von Geist, Technik und Form des Tonwerkes gerichtet. So stellt sich das Problem der Überwindung des musikalischen Barockstiles im Grunde als eine Trias von Problemen dar, unter denen das großformale hier deshalb den Vorrang haben soll, weil bis in die Sphäre der barocken, polyphonen Musik die Anfänge der späteren instrumentalen Hauptform der Sonate zurückverfolgt werden können, weil schon die Großmeister der hochbarocken Musik die in der Folge zur Hauptform werdende Sonate geschaffen haben. Wohlverstanden: Die Keimform des sonatenförmigen Einzelsatzes, noch nicht die moderne Sonate als Ganzes. Denn deren endgültige Konstituierung zu dem bekannten drei- und viersätzigen, ein inhaltliches Ganzes bildenden Normaltypus war erst möglich, nachdem der Sonatensatz die Entwicklung von tastenden Versuchen zur sicher begründeten Norm zurückgelegt hatte. Als etwas anderes aber läßt sich, aus der Perspektive der klassischen Sonatenform gesehen, der von den Barock-Musikern geschaffene Sonatensatz mit zweitem Thema und Reprise nicht ansehen. Es waren im Grunde geradezu



15. Venezianischer Carneval. Wandgemälde von Tiepolo. Villa Valmarana bei Vicenza. (Phot. Kunsthist. Sem. Marburg.)

selbstmörderische Versuche, die in der Neuerung — im zweiten Thema — gerade die Pulvermine bargen, die die Geschlossenheit und Einheit des barocken Tonwerks sprengte. Freilich erst in einem ganz langsamen Vordringen, denn dieses zweite Thema des Sonatensatzes sprang nicht etwa vollgewappnet aus dem Haupte eines komponierenden Zeus heraus. Und wäre das auch zur Ausnahme einmal geschehen, so war vorerst eine zweite wichtige Aufgabe zu erfüllen: Dieses zweite Thema mußte in eine bestimmte formale wie geistige Beziehung zur Welt des ersten Themas, in die eines logisch begründeten Kontrastes, gesetzt werden. Und an der Ausgestaltung dieses Verhältnisses der Hauptgedanken des Sonatensatzes zueinander — es ist zugleich die Lebensgeschichte der Form — haben Jahrzehnte gearbeitet. Italienische Komponisten des Hochbarocks haben zuerst zweithematische Sonaten geschrieben, so Corelli, dall'Abaco, Francesco Conti. In einem Werke, wie in Abacos Triosonate op. 3 Nr. 6 (Beisp. 1), zeigt es sich deutlich, daß es hier um zunächst nichts anderes geht, als um Aufstellung eines gegenüber der barocken Einheitsform eine Besonderheit bildenden, neuen architektonischen Formgerüstes. Die Linie des zweiten Themas wird von dem sich scharf und klar abhebenden

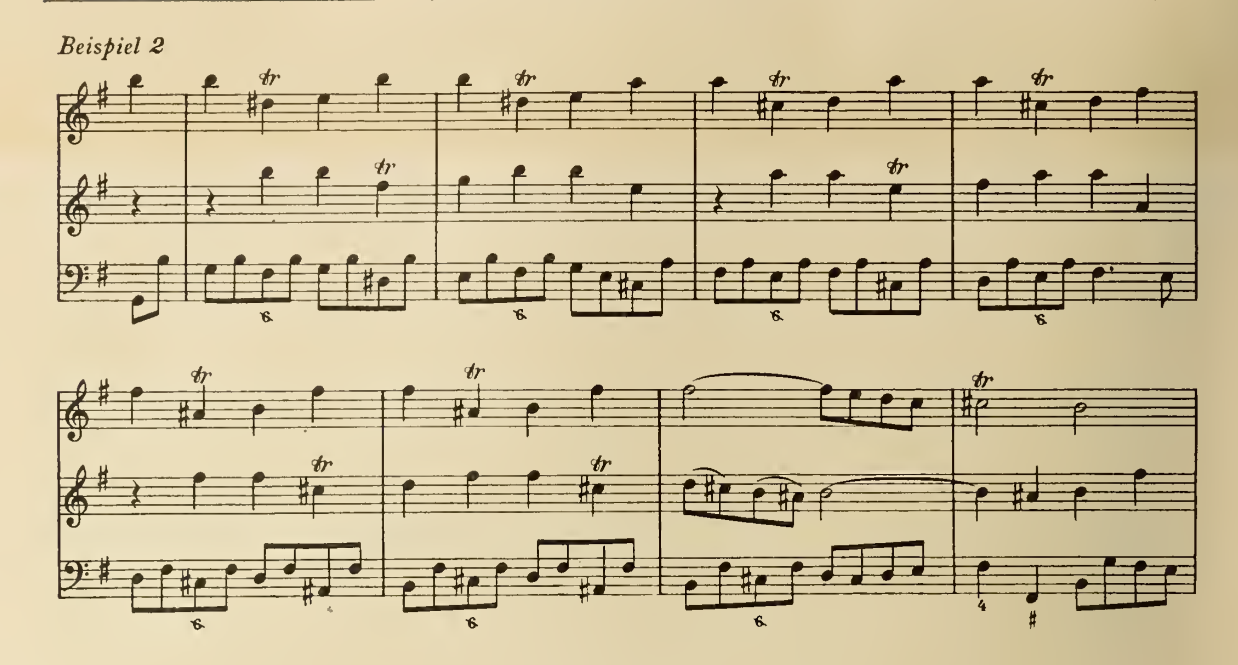
16. Schäferspiel bei der Hochzeit Ferdinands von Bourbon in Parma, 1769.
Entwurf nach Zeichnung von E. A. Petitot, Stich von Joh. Volpati.

Linienzuge des ersten Themas grundiert. Seine Welt (Beisp. 2) bricht noch in den Komplex des Gegenthemas hinein, so daß es schon deshalb nicht als selbständige, abgesetzte Bildung aufgefaßt werden kann.



Ähnlich steht es um einen offensichtlich von Italien beeinflußten Cembalosatz aus Johann Sebastian Bachs sechster Sonate für Violine und Cembalo, in dem auch ein in der Durparallele stehender Themakopf sich scharf von dem ersten Thema abhebt, um dann doch wiederum in den Bewegungszug der ersten Themagruppe auszumünden (Beisp. 3). Weiter in die moderne Zeit hinein führt der sehr klar gebaute sonatenförmige Schlußsatz aus Abacos Violinsonate

Beispiel 2



op. 4 Nr. 3, in dem das zweite Thema durch seine Homophonie sich von der polyphonen Gestaltung des übrigen Teiles abhebt (Beisp. 4). Aber auch hier ist wiederum, wie bei allen zwei-thematischen Barock-Sonaten noch ein retardierendes Moment vorhanden, das sich als zu große Familienähnlichkeit der beiden Hauptthemen kundgibt.

Beispiel 3

J. S. Bach, Violinsonate VI

(Allegro)



Englischer Tee im Vierspiegelsaal des Temples. Am Flügel der junge Mozart.
Gemälde von Ollivier. Paris. Louvre.



Alle Gattungen der Kammermusik, wie auch die Symphonie, arbeiteten in Italien in der Übergangszeit bis 1740 in gleicher Weise auf die Ausgestaltung und Modernisierung der von den Barock-Musikern übernommenen Sonate hin. Einen ersten Markstein setzt hier für das Gebiet der Klaviermusik der geniale Vertreter der italienischen Klaviermusik, das Haupt der neapolitanischen Klavieristen Domenico Scarlatti (1685—1757) in seinen „Essercizi". Die ihnen später zugelegte Bezeichnung Sonate verdienen diese meist einsätzigen Tonstücke freilich nur in den Fällen, in denen sie auf den besonderen Formcharakter gegründet ist. Unter den zahlreichen verschiedenartigen Gestalten hat der Sonatentypus Scarlattis die größte Bedeutung der aus regelmäßiger Exposition und Durchführung mit unregelmäßig gebauter Reprise besteht. Die Exposition stellt dabei schon häufig zwei Kontrastthemen einander entgegen, die in der Durchführung abgewandelt, umgestellt, sequenziert, oder auch schon thematisch verarbeitet werden. Die Reprise aber ist in den sonst schon der klassischen Norm nahekommenden Sonaten der noch am meisten unfertige Teil. Es fehlt der markierte Einsatz mit dem ersten Thema, der statt dessen durchweg an irgendeiner beliebigen Stelle der Exposition, häufig auch mit dem zweiten Thema erfolgt. Der Begriff des Themas muß hier — wie stets in der Übergangszeit — nicht etwa in dem Sinne einer abgeschlossenen Neubildung, vielmehr in dem der Umbildung gedeutet werden. Das ältere, barocke Thema war nur ein Teil des allgemeinen Bewegungszuges des Tonwerkes, ein sich aus der Linienbewegung heraushebender, ihr aber nicht selbständig gegenüberstehender Teil. Das moderne Thema nach 1740 hingegen ist Ton-Individuum, es tritt dem ganzen Satz, in dem es beheimatet ist, mit den Sonderrechten der Einzelpersönlichkeit gegenüber. War das barocke Thema melodisch-technische Konzentration, so ist das neue Thema vor allem geistige Konzentration. Das alte Thema war technisch


Chantons sans cesse,
Vive la Foire de Gonesse.

17. Der Moritatensänger. Stich von Moreau le J. (Delaborde.)

Beispiel 4

Abaco, op. IV, 3

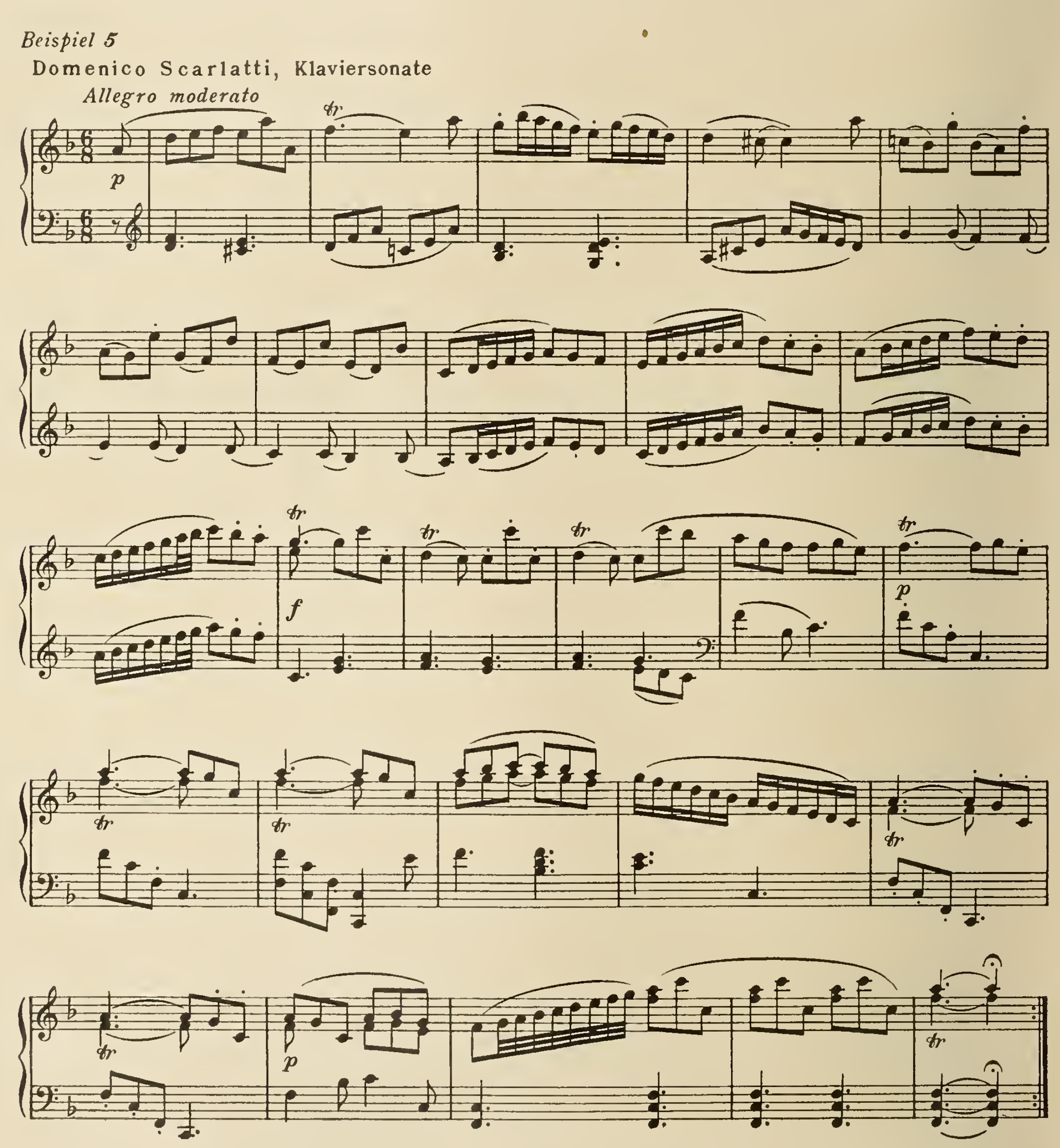
(Allegro assai)



gebunden, das neue Thema aber beherrscht die technische Gestaltung. Zwischen diese schroffen Gegensätze ist die Übergangsthematik gleichsam eingespannt. Selbst da, wo bei Scarlatti ein überraschender Sprung in die Moderne zu erfolgen scheint, werden trotzdem nicht alle Beziehungen nach rückwärts gelöst (Beisp. 5). Hier, wo der Sprung nach vorwärts sogar ungeheuerlich weit erscheint, sind doch die Berührungen mit der älteren Form, mit Suitengeist und Suitenform noch vorhanden. Das zunächst völlig moderne Thema entspannt sich nach dem vierten Takte in barock-linearer Weise. Das zweite Thema, eine leichte graziöse Periode, die — wie in der Frühzeit häufig — durch Wiederholung einer Vier-

Beispiel 5

Domenico Scarlatti, Klaviersonate



takt-Gruppe entsteht, hat die Fesseln der hochbarocken Giguen-Melodik, an die es naheliegt zu denken, abgestreift. Aber an der Art seiner Einführung, die ihm den Reiz der Neuheit schon vorwegnimmt, erkennt man den Übergangskünstler. Eine die homophonen Ansätze bei Pasquini oder Durante weit hinter sich lassende homophone Durchsichtigkeit ist das typische Kennzeichen des Klaviersatzes Scarlattis. Daneben treten aber auch schon bemerkenswerte Anzeichen einer dramatisch leidenschaftlichen Ausdruckssteigerung hervor, die seltsam ebensosehr vom schweren Pathos des Barock, wie von der Leichtigkeit des Galanten abstechen (Beisp. 6).

Beispiel 6



In noch bemerkenswerterer Weise aber vollzog sich die Umwandlung der italienischen Klaviersonate als ein Umschmelzungsprozeß, aus dem schließlich die moderne Sonate in voller Rüstung heraussprang in einem Kreise von Musikern, aus dem Giovanni Platti, Baldassare Galuppi, Domenico Alberti, Giuseppe Antonio Paganelli und Giovanni Marco Rutini als besonders markante Erscheinungen hervorragen. Der zuerst genannte Giovanni Platti, Venezianer von Geburt, dessen Lebensschicksale mit Ausnahme seiner Wirksamkeit als Hofmusiker des Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg um das Jahr 1740 in Dunkel gehüllt sind, ist von italienischer Seite (F. Torrefranca) in die vorderste Linie der an der Stilwandlung beteiligten Komponisten gestellt worden. Bedauerlicherweise aber auf Kosten unseres großen deutschen Meisters Philipp Emanuel Bach, den Torrefranca Platti gegenüber zu einem Kleinmeister hat zusammenschrumpfen lassen. Hier soll auf das schärfste gegen die ungerechte Verkleinerung eines Künstlers, der schon allein durch eine Fülle erstrangiger Kompositionen den vorgeblichen Nebenbuhler zu erdrücken vermag, Protest erhoben werden. Wohin sollte es führen, wenn zu den vielen Streitpunkten unter den europäischen Völkern auch noch die gegenseitige Herabsetzung der großen Künstlerpersönlichkeiten hinzukommen würde? Es würde aber ungerecht sein und eine Verletzung der dem Wissenschaftler notwendigen Unvoreingenommenheit bedeuten, etwa Platti gegenüber jetzt den Spieß umzudrehen. Denn ein Markstein ist das Schaffen dieses originellen Künstlers auf dem Gebiete der Klaviermusik zweifellos. Zwar trifft auch auf seine um 1740 geschriebenen Sonaten noch das Wort Matthesons aus dem „Vollkommenen Kapellmeister“ zu, daß die neuen Klaviersonaten noch die rechte Gestalt nicht hätten. Jedoch nur in Hinsicht auf die Gesamtform, die noch keinen bestimmten Typus festhält. Der sonatenförmige Allegrosatz selbst aber ist in seinen Hauptlinien schon fest und klar umrissen, insbesondere hat die Reprise ihren schwankenden Charakter verloren, da der Einsatz mit dem Hauptthema stets sicher und scharf markiert erfolgt. Die eigentliche Bedeutung der Sonaten Plattis liegt aber in dem, was das Formgehäuse umschließt. Man würde dem Komponisten einen schlechten Dienst erweisen, wenn man an seiner Sprache nur das Neue bewundern und nicht einen Teil ihrer Eigenart gerade auch darin sehen wollte, daß in ihr häufig noch die Kraft und die Wucht der vorangehenden Epoche nachhallt (Beisp. 7). Als Harmoniker hält Platti sozusagen noch an der Idee der reichen Barockharmonik fest, die er

aber in eine ganz anders geartete, subtilere Geistigkeit und zu zarten, immer reizsameren Wirkungen umgestaltet. Plötzliche Dur-Moll-Umfärbungen, scharfe Kontraste, häufige Gegen-

Beispiel 7

Giovanni Platti, Sonata V. [XII. Sonate per il Cembalo del Sig. Giov. Platti. Dresden: Öffentl. Bibl.]

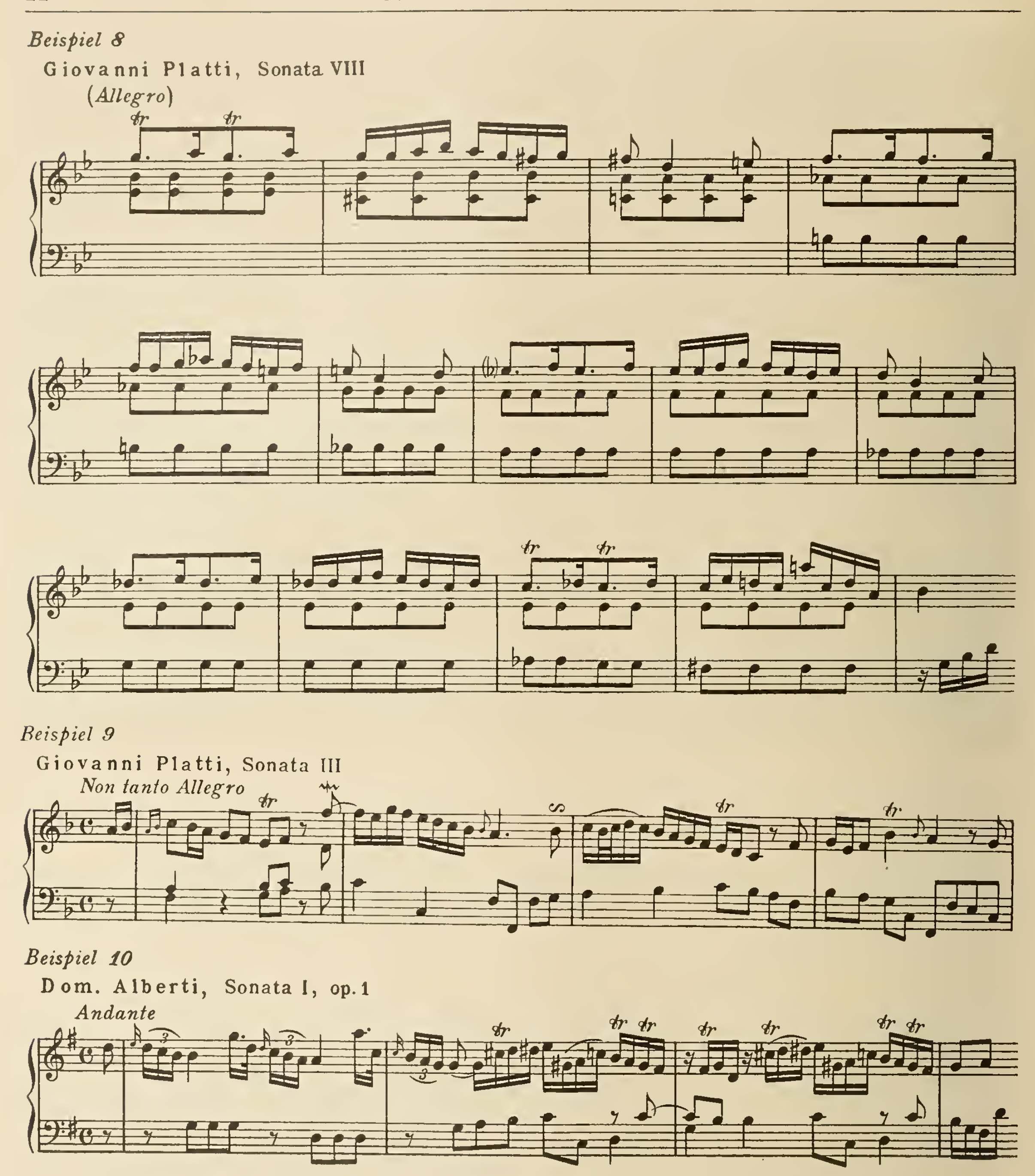
Non tanto Allegro

tr 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

18. Operndekoration von Giuseppe Galli-Bibiena.



überstellungen von terzverwandten Tonarten sind besondere Kennzeichen des Harmonikers Platti. Die schmelzenden, süßen, kantabeln Sätze — schnelle wie langsame — werden bei Platti, wie auch schon bei Alberti und später bei Galuppi und Rutini, zu den eigentlichen Trägern des neuen Sonatenstils (Beisp. 9, 10, 11). Die starke Einwirkung der Opernmusik



auf die Klaviersonate der Übergangszeit findet sichtbarsten Ausdruck in zahlreichen rezitativischen Partien, die mitunter die Ausdehnung ganzer Sätze annehmen. Die stärkeren Einwirkungen strahlen aber nicht — wie in der Sonate Rutinis von 1748 — von der Opera seria, vielmehr von der buffa auf die Instrumentalmusik aus. Weite Kreise der schnellen Sätze der Sonaten der genannten Italiener schlagen eben den übermütigen, heiteren, nicht selten etwas frechen Ton der komischen Oper an (Beisp. 12, 13).

Beispiel 11

Giov. Marco Rutini, (aus Sonata V) (1748)



Ein Meister der Opera buffa war es auch, der in der mehrstimmigen Kammermusik fast alle Sandsäcke barocker Schwere fallen ließ, und sich in eine leichte, sichtigere Luft hinaufschwang: Giovanni Battista Pergolesi, der große mit 26 Jahren verstorbene Neapolitaner (1710—1736). Seine Triosonaten erweisen ihn als einen der Stammväter der galanten Kammermusik. Vergleicht man gleichzeitige Kammermusikwerke, etwa die Porporas mit der Pergolesis, so springt die Weite des Abstandes sogleich in die Augen. Porpora erreicht nur in der äußersten Spitze seiner hier zum Vergleich heranzuziehenden Kammertrios von 1736 die neue Zeit einmal. So wenn seine Linienführung geschmeidiger wird, der Ausdruck leichter, gefälliger. Aber es ist nur die Morgenröte des neuen Stils. Denn die Anfänge des neuen Formprinzips der galanten gegliederten Rhythmik zeigen sich bei Porpora noch nicht (Beisp. 14). Pergolesis leichte Hand hingegen gestaltet das äußere wie das innere Bild der Kammermusik bedeutsam um. Seine Ecksätze sind oft schon typische Vertreter der galanten Sonatenform, bei der die Gegensätzlichkeit der Themen noch sehr eng begrenzt ist innerhalb einer Wandlung, die sich im Inneren vollzogen hat, bei der eine Teiligkeit nach außen nicht hervortritt (Beisp. 15).

Beispiel 12

Giov. Marco Rutini, (aus Sonata I)



Beispiel 13

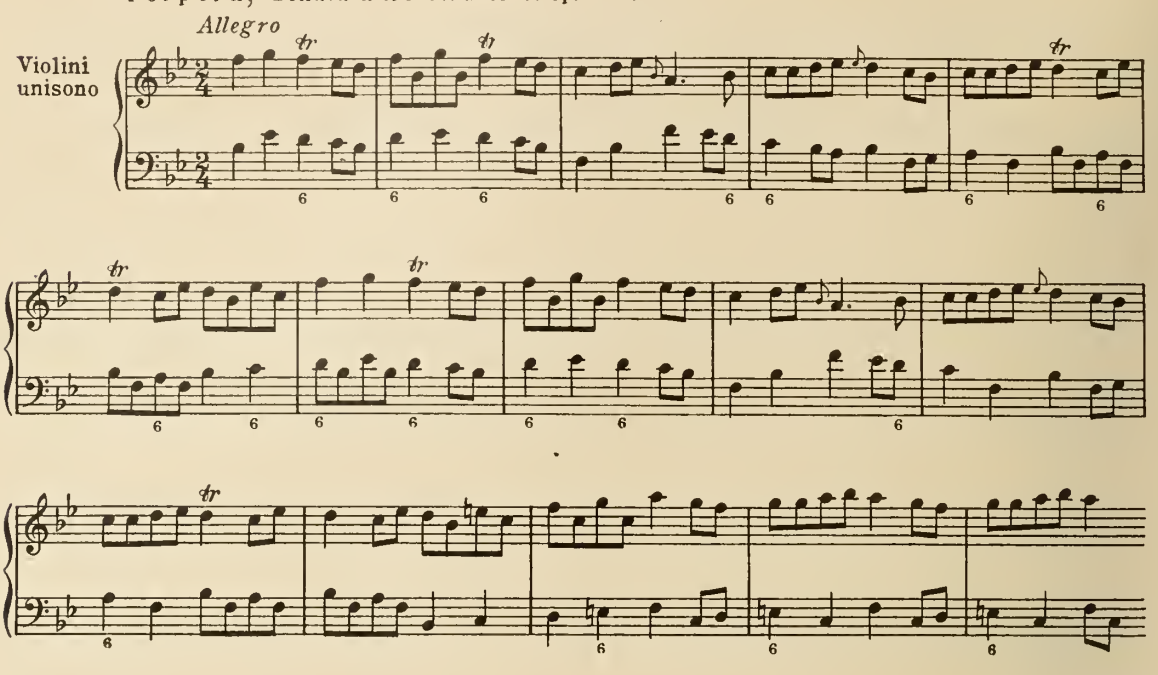
B. Galuppi, Klaviersonate





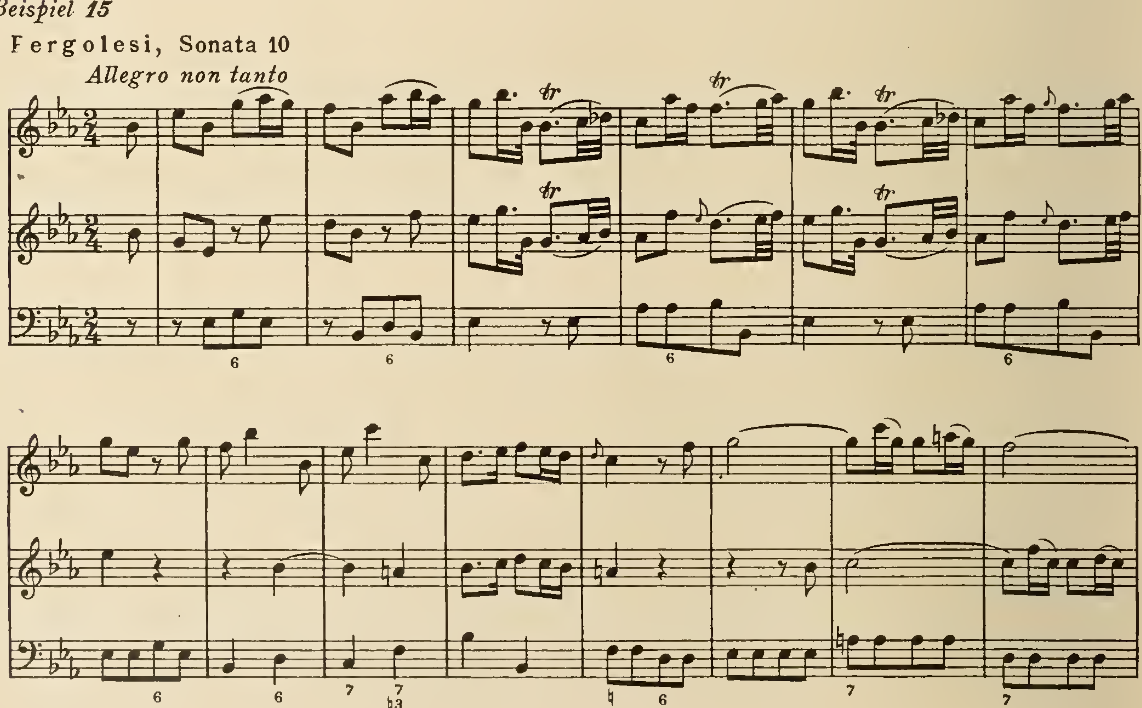
Beispiel 14

Porpora, Sonata a tre Strumenti op. 2 Nº 6



Beispiel 15

Fergolesi, Sonata 10





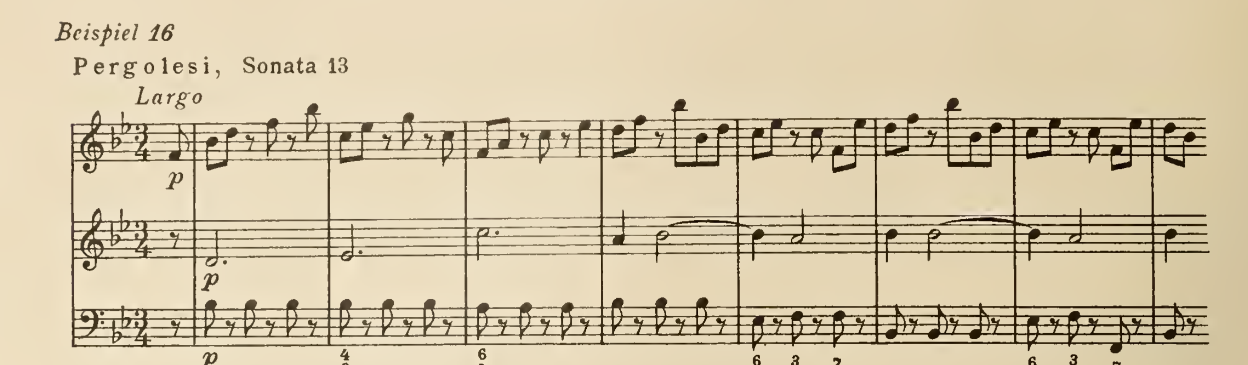
Die epochemachende Bedeutung von Pergolesis Kammermusik liegt weit mehr als im Formalen im Geistigen und im Klanglichen. Hier ist die Geburtsstätte des süßen, zärtlichen, graziösen und intimen Instrumentalstils. Jener Sang- und Klanglichkeit, die alsbald in die fernsten Winkel Europas eindrang. Sowohl bei dem singenden Allegro als auch bei dem ganz und gar antipathetischen, kantabeln, graziösen Adagio und Largo hat Pergolesi Pate gestanden (Beisp. 16). Effekte, wie die feinen Klangwirkungen langgehaltener Töne mit sequenzierendem Fortmusizieren der übrigen Stimmen wurden Pergolesi immer wieder nachgeschrieben (Beisp. 17). Anderseits aber nehmen auch bedenkliche Neuerungen, wie der geistlose Terzenschematismus über liegenden Bässen von Pergolesi ihren verhängnisvollen Anfang.



19. Pergolesi. Stich von Duras.
(Philharmonia Nr. 84.)

Die Weiterentwicklung der Instrumentalmusik Italiens führt zu dem großen Mailänder Giovanni Battista Sammartini (1701—1775), den Torrefranca, dem wir die umfassendste Würdigung des Künstlers verdanken, zum musikalischen Revolutionär gestempelt hat. Man wird dabei an einen revolutionären Typus von der Art Richard Wagners zu denken haben. Denn auch Sammartini, der aus einer langen

Beispiel 16

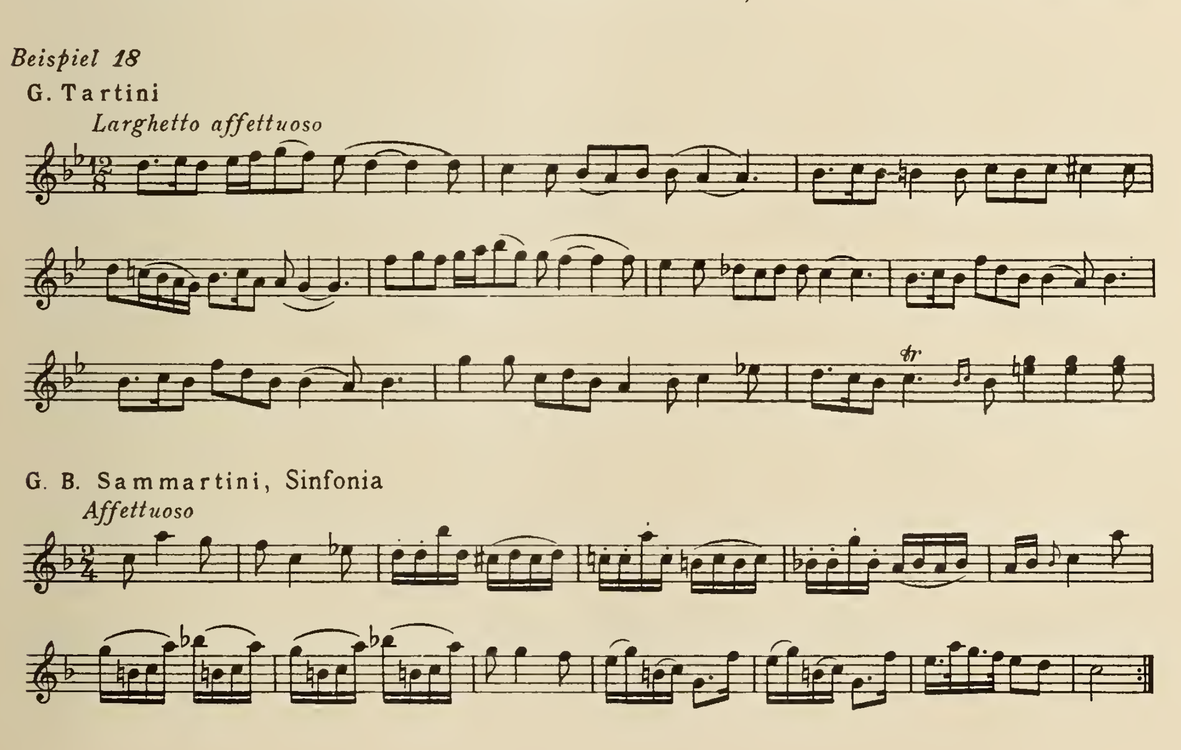


Vergessenheit in die vorderste Reihe der künstlerischen Führerpersönlichkeiten gerückt ist, schloß eine lange Entwicklung der Kammer- und Symphoniemusik Italiens in der ersten Jahrhunderthälfte ab und leitete zugleich in die neue expressive Epoche über. Die Kräfte der galanten Epoche, der motivischen kleinsymmetrischen Technik sind bei ihm noch überall spürbar. Sie war das Kräftereservoir seiner Schreibweise. Aber diese wird nicht mehr nur aus ihm allein gespeist.

In Sammartini arbeitet der Kleinarbeit des rein galanten Stils ein machtvoller Wille zu größeren Bogen, zu höherer Bindung des galanten Nebeneinander entgegen, der vom Ahnen des Thematischen schon zu seiner Erfassung geführt wird. In zahlreichen Modifikationen tritt diese Tatsache in die Erscheinung. Es ist interessant und bedeutet geradezu das Abhorchen des Herzschlages der Stilentwicklung nach der eben gekennzeichneten Richtung hin, die Schaffensweise der beiden großen Zeitgenossen Sammartini und Tartini (1692—1770) zu vergleichen. Nur ganz wenige Komponisten haben so exakt motivisch gedacht und gearbeitet als der geniale Geiger, dessen Technik sich freilich durchaus nicht nur in der motivischen „Reihung" und der galanten „Anstückelung" erschöpfte. Auch Tartini gebot nicht selten über den großen Fluß des Linearen, den Schwung, der die innere, ideelle Einheit des Melodischen schafft. Aber diese Einheit ist bei Sammartini und Tartini aus verschiedenem Geiste geboren. Sie blickt aus einem Januskopfe in Vergangenheit und Zukunft. Um das im einzelnen zu erweisen, seien die Anfänge des Larghetto aus Tartinis bekannter Teufelstrillersonate und des Affettuoso aus der in Nefs „Geschichte der Sinfonie und Suite" veröffentlichten, frühen F-Dur-Sinfonie Sammartinis (zwischen 1730 und 1740) nebeneinander gestellt (Beisp. 18). Tartinis Kernmotiv, das den Satz beherrscht, ist in sich genau entsprechenden Hälften auf Spannung und Entspannung gestellt. Weit bedeutsamer für die Erformung als die Aneinanderreihung des zweigeteilten Motivs, wichtiger als dieses äußere, besser äußerliche Formprinzip ist das innere, die innere geistige Kraft, die das „Motivische" aus der Welt schafft und einen einheitlichen thematischen Gestaltungszug bildet (Takt 1—4). Diese Kraft ist aber die Grundkraft, „die kinetische Energie" des barocken Stils, die hier bei Tartini sich noch auswirkt. Das erweist sich mit aller Deutlichkeit darin, daß der Einheit der vier ersten Takte nicht etwa im Sinne galanter oder klassischer Symmetrie eine zweite Viertaktgruppe gegenübergestellt wird. Im Gegenteil. Die hier noch barocke Einheitsidee Tartinis vermeidet diese Kompositionstechnik ganz offensichtlich, indem Takt 8 nicht etwa als eine echoartig formale Wiederholung des Vortakts gebracht wird, die die Periode schaffen würde, sondern als Steigerung, als ein Sichaufschwingen zu dem Höhepunkt des 9. Taktes, der wiederum zur Energiequelle des Folgenden



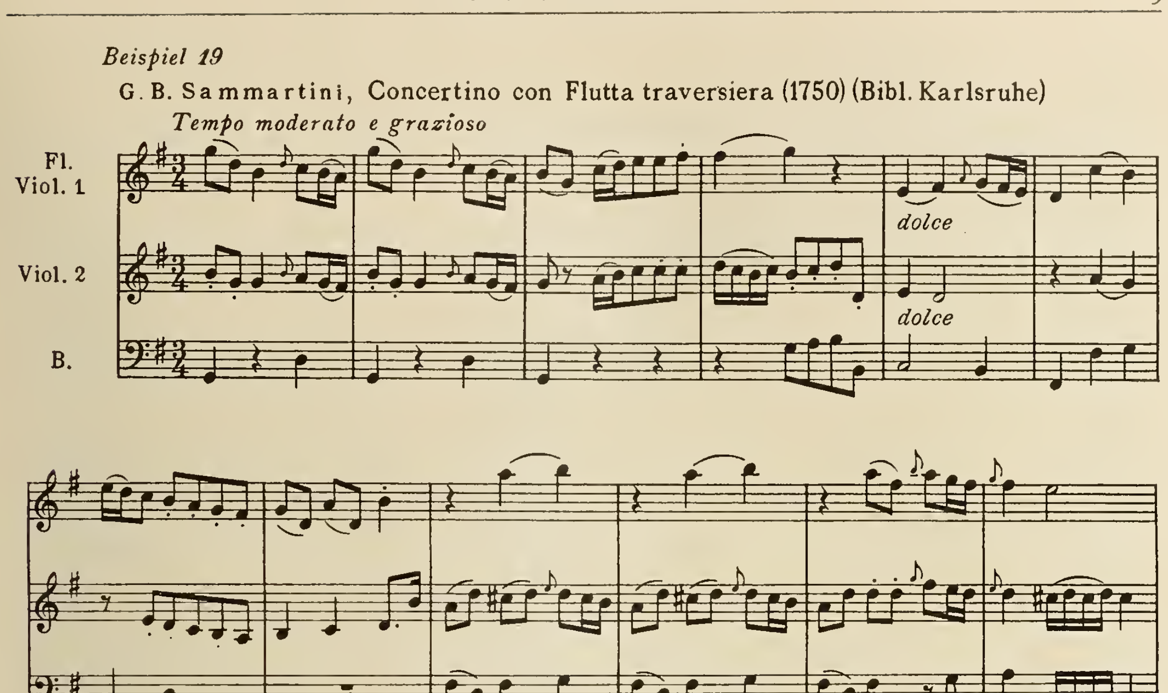
wird. Das Beispiel Sammartinis erscheint im äußeren Aufriß wie eine Spiegelung galanter Technik. Und doch treten diese Erscheinungen auch hier vor einer inneren, geistigen, gestaltenden Kraft in den Hintergrund. Die Sequenzen und Taktwiederholungen sind nicht — wie in der galanten Komposition — formale Hauptfaktoren des Aufbaues, sie werden vielmehr vom Komponisten nur noch als Nebenzierden verwandt. Der Sammartinis Erformung zu tiefst innewohnende Grundgedanke — ihre Idee sozusagen — ist das zweimalige affektuose Hinabsteigen — das erstemal in der Linie *a g f es d cis c h b a* — das zweitemal diatonisch von a^1—*c*, mit dem pathetischen Sichfestsetzen auf *g* (Takt 7, 8 und 9) und *c*. Dieses ideelle Moment schließt aber die einzelnen formalen Bestandteile, das nur motivisch Aneinander-





20. Italienische Komödianten. Wandgemälde von Tiepolo. Villa Valmarana.
(Phot. Kunsthist. Sem. Marburg.)

schießende, das die zeitgenössische Ästhetik als „fremde Gedanken und Einfälle" (Scheibe) bewertet haben würde, zu einheitlichem Komplexe zusammen. Aus dem motivischen Nebeneinander des galanten Stils wird so durch die Kraft einer höheren Formidee ein innerlich, geistig gebundenes Miteinander im Sinne der thematischen Einheit. Auch für die höheren Grade des formalen Aufbaues ist Sammartini vorwärtsdrängender Neuerer. R. Sondheimer nennt ihn (Z. f. M. 2. Jahrg. Heft 2) geradezu den Eroberer des Kontrastdualismus und damit der Form der modernen Sonate. Das Inhaltliche, Seelische Sammartinis schwingt in zwiefacher Weise heraus sowohl aus der leicht beharrenden Sphäre Tartinis, wie aus der „moderneren" Pergolesis. Seine zarte Intimität steht etwa in der Mitte zwischen der des Pergolesi und des Johann Stamitz. Diese Mittelstellung deutet zugleich symbolhaft das weite Auspendeln von Sammartinis Geistigkeit an: Das Hinstreben dieses feinen Geistes zu dem letzten Ziel des Jahrhunderts, zur allgemeinverständlichen reinmenschlichen Tonsprache. Die fein ausgewogene Galanterie Sammartinis (Beisp. 19) ist aber nicht die äußerste Grenze seines Ausdrucksvermögens, das in diese an vielen Stellen eine Bresche legt. Da, wo der vielberedete Impressionismus des Komponisten sich wandelt zu einem neuen Espressivo, wo alles schließlich nur noch Gefühl ist. Davon zeugt beispielsweise der Mittelsatz des durch R. Sondheimer zugänglich gemachten Es-Dur-Trios mit seiner schwelgerischen, die Erinnerung an das Galante gänzlich auslöschenden Erfindung (Beisp. 20). Die Wege sowohl zu dem großen erhabenen Stil eines Jommelli, wie zu der Weichheit eines Majo erscheinen hier durch den Finder neuer Ausdrucks-



Beispiel 20

G. B. Sammartini, Trio Es-Dur



möglichkeiten, der auch als Harmoniker der Unbewußtheit der Empfindsamkeit näher ist als seine Landsleute, gleichermaßen erschlossen.

Gewaltige Stöße, die schon mit Beginn des Jahrhunderts das festgefügte Gebäude der polyphonen Musik erschütterten, gingen von der Oper aus. In ihr erwacht mit dem Morgenleuchten des Säkulums ein neuer Geist. Und um sie. Denn wie in der Geburtsstunde der Barockoper ist jetzt in ihrer Sterbestunde der kritische Geist rege, begleiten und fördern leidenschaftliche Geisteskämpfe das Entstehen des Neuen. Schon die ersten Parallelschriften eines Abbé Raguenet und eines Lecerf de la Viéville weisen deutlich auf dieses Neue hin, auf die lebhafte, brillante italienische Ausdruckskunst, die gewaltig abstach von der Einfachheit, Schlichtheit und Einheitlichkeit des französisch-barocken Musikstils. „Ausdruck der Leidenschaften auf



21. Metastasio. Stich nach Joh. Steiner von C. S. Gaucher. (Kupferstichkab. Berlin.)

lebhaftere Art“ wird das von den Franzosen (Viéville) schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geprägte Schlag- und Kennwort der italienischen Opernmusik. Die Italiener jedoch maßen ihre Oper — gerade wie ihre Vorväter hundert Jahre vorher — an dem Kanon des antiken Dramas. Dieser Vergleich, an dem sich auf kritisch-ästhetischer Seite insbesondere Männer wie L. A. Muratori (Della perfetta poesia italiana), Martelli (Della Tragedia antica e moderna), Quadrio (Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia) beteiligten, führte zu der von Zeno und Metastasio durchgesetzten Reform des italienischen Opernbuches.

Apostolo Zeno (1668—1750) kommt vor allem das Verdienst zu, die heroisch-historische Oper von der mehr als fragwürdigen Beigabe des komischen Elements der venezianischen Oper gereinigt und die Bahn für eine ernsthafte Charakterdramatik frei gemacht zu haben. Seine von der französischen Tragödie nicht unbeeinflußte Schöpfung ist der „gran carattere“, der gloriose Opernheld, der die Textbücher des Jahrhunderts übervölkert. Dieses Heldentum der unentwirrbaren Verstrickung mit der galanten Erotik zu entreißen gelang Zeno nicht. In dem Ankämpfen gegen die weibische Heldenliebe senkte der Dichter alsbald seinen Degen vor der machtvolleren Aktionskraft des Willens der Epoche, der sich für ihn in dem Denken und Fühlen des Wiener Hofes, dessen Poet er war, verkörperte. Aus dem gleichen Grunde fügte sich Zeno auch dem damals schon feststehenden Brauche des glücklichen Ausgangs, dem er das von der zeitgenössischen Ästhetik in echt rationalistischer Weise umgehangene Mäntelchen des Sieges der „Virtù“ über die entgegenstehenden Mächte nicht abriß.

In der Tat hatte Zeno einen viel zu tiefen Einblick in das Wesen der Dramatik, um nicht zu wissen, welche dramatische Ungeheuerlichkeit der schematische heitere Opernschluß bedeutete. Sie schaffte sich der Rationalist auf die einfache Art vom Halse, daß er diesen Schluß, wie die übrigen durch die Musik bedingten Eigenheiten für abtrennbar erklärte, so daß schließlich durch eine unbedeutende Amputation der Operntext in eine den strengen Regeln der Dramatik entsprechende Tragödie verwandelt werden konnte. Aus dieser Auffassung einer äußerlichen Beziehung von Operntext und Drama findet auch die Stellung der Arie bei Zeno ihre natürlichste Erklärung. Denn von den drei Arten der Eingangs-, Mittel- und Abgangsarie macht Zeno die Abgangsarie zur Regel. Das will besagen: Er normiert damit die

Form, bei der insbesondere — bei der mangelhaften Verbindung von ariosem und nichtariosem Teil — die eben genannte, ideelle Wiederherstellung des Dramas am leichtesten sich vollziehen konnte.

Der Nachfolger Zenos im Wiener Hofdichteramte Pietro Metastasio (1698—1782) brauchte an der Architektonik des Opernbuches seines Vorgängers deshalb nichts Wesentliches zu verändern, da auch sein Augenmerk vor allem anderen auf „das Drama in Musik" gerichtet war. Die falsche, durch R. Wagner verbreitete Anschauung, daß Metastasio der aller ergebenste und verwendbarste Diener des Musikers gewesen sei, der diesem niemals vom dramatischen Standpunkte aus eine ungewohnte Forderung stellte, kann nicht scharf genug zurückgewiesen werden. Am energischsten kann diese Zurückweisung mit einem Worte des Dichters selbst gegeben werden, der in einem Briefe vom 15. Juli 1765 mit aller Deutlichkeit sich für die unumschränkte Diktatur des Dichters über den Musiker erklärte.



22. Illustration zu Metastasios „Catone in Utica" von P. A. Martini 1775. (Pariser Ausgabe 1780 ff.)

Die Schicksalsfrage für die Oper, ob die Dichtung oder die Musik die Führerstellung einnehmen solle, wurde so entschieden, daß der auf sein Dichterrecht pochende Metastasio von der Legion der Komponisten seiner Texte dieses Vorrechtes beraubt wurde. Die Hauptphasen dieses Kunstkampfes, in dem Metastasio besonders durch seine stereotypen Gleichnisse in den Arientexten freilich die eigene Stellung stark unterhöhlte, habe ich an anderer Stelle schon geschildert. Nur von einem Einzelbeispiele aus möge ein Streiflicht auf die Situation geworfen werden, von dem „Catone in Utica", der im Jahr 1727 im römischen Theater „Delle Dame" in einer Form zur Aufführung gelangte, die den Grundgedanken des Werkes — den Widerstreit von Catos strengem Republikanertum und Cäsars Absolutismus — bis zum Schlusse durchführt. In der ursprünglichen Schlußszene reißt sich der verwundete Cato aus Cäsars Armen los, um zu sterben, „nicht im Anblick des Tyrannen, atmend die Luft des freien Latium". Diesen herben Schluß, den ein Hauch wirklicher, antiker Tragik durchweht, konnte der Dichter gegen den Zeitgeist nicht halten.

„Dem zarten Genius des modernen Theaters, das den Schrecken der antiken Tragik nicht gewohnt ist", opfert Metastasio — wie er in dem Vorbericht der Änderung des dritten Aktes des „Catone" erklärt — seinen ursprünglichen Schluß, den er in einen farblosen, die Wucht der Ereignisse gewaltig abschwächenden Bericht vom Tode Catos und seiner Tochter Marzia



23. Illustration zu Metastasios „Didone abandonata“ von Martini 1774. (Musik von L. Vinci.) (Pariser Ausgabe.)

ausklingen läßt. Damit gibt Metastasio selbst den bestimmten Fingerzeig, wie seine Dichtungen zu bewerten sind, an die man den einseitigen Maßstab eines absoluten dramatischen Kanons legte, und die man allzulange nach den Anschauungen derer beurteilte, die sie überwanden.

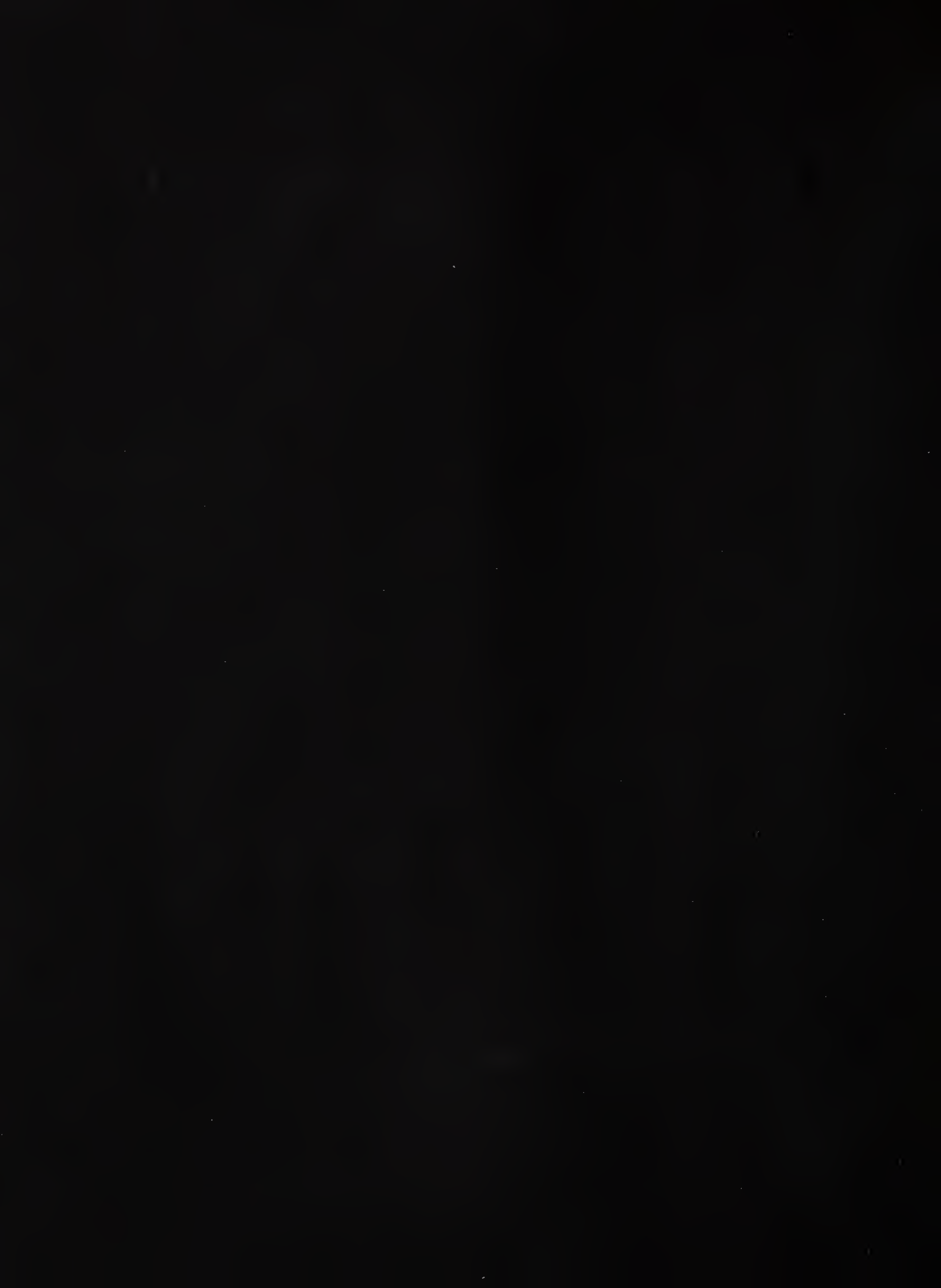
Aus dem Geiste seines Zeitalters, das in dem Dichter die Spiegelung seiner selbst sah, und das ihm den Beinamen: Der Große gegeben hat, muß Metastasio allein verstanden werden. Die „dolcezza“ des Dichters, die Grazie und Empfindsamkeit — die beiden Pole des Rokoko — wurden, wie einer seiner Kritiker (Eximeno) betont, der Quell, der fast die gesamte schönheitdurchglühte Opernmusik des Rokoko gespeist hat. Und wenn Stefano Arteaga in seiner Geschichte der italienischen Oper von Metastasio sagt: „Keiner ist wie er in einem so hohen Grade der Beredsamkeit des Herzens mächtig, oder weiß die Leidenschaften besser in Bewegung zu setzen, die Absichten ineinander zu verwickeln und sie auf die Probe zu stellen, die Umstände bemerklich zu machen, welche in einer Handlung zusammentreffen, sie sodann bei Gelegenheit alle zu vereinigen, und die unmittelbarsten, geschicktesten, dem Charakter der Personen angemessensten und mit ihrem besonderen Interesse am engsten verbundenen Triebfedern auszufinden“, so birgt sich in diesem Lobe schon der Tadel dessen, was die Folgezeit als den Grundfehler in der Dichtung Metastasios erkannte. Das „Auffinden der Triebfedern“ deutet auf die ausgeklügelte, rationalistische Grundlage des Opernbuches, die schon mit aller Deutlichkeit in der „Didone abandonata“, dem ersten Werke, das den Namen seines Schöpfers in alle Welt hinaustrug, hervortritt. Die Gruppierung der handelnden Personen:

	Dido ⟷ Äneas	
Osmida (Vertrauter der Dido)	Selene ⟶ Äneas; Arbasses ⟶ Dido Selene (in Äneas verliebt) — Arbasses	Araspes (Vertrauter des Arbasses)

ist das Aufbauschema, das mit mehr oder minder erheblichen Varianten allen Dramen Metastasios zugrunde liegt. In ihm treten die Hauptlinien der dramatischen Verwicklungen, die immer wiederkehrenden dramatischen Hauptmotive so deutlich hervor, daß ein Eingehen auf



Jean Philippe Rameau.
Gemälde von Greuze Dijon. Museum.
(D'après autochromes Lumière, Lyon).



Einzelheiten der Technik Metastasios dadurch überflüssig wird. Diese Einförmigkeit einer konstruktiven Idee ist der Todeskeim, den das Opernbuch Metastasios in sich trug, dessen höchster Vorzug anderseits auf der tiefen Musikalität des Dichters beruhte, jener von ihm selbst so bezeichneten „spezie d'interno canto".

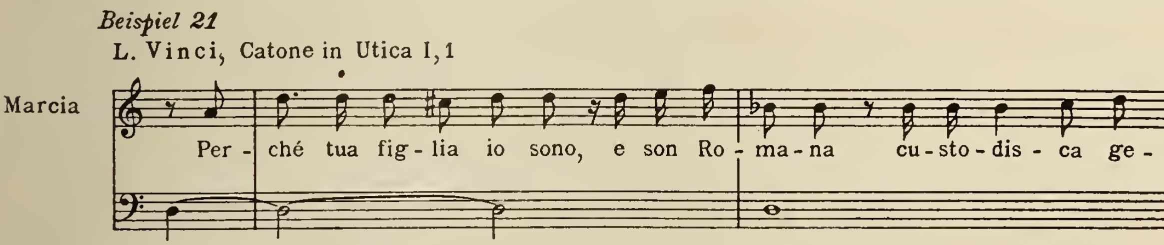
In dem äußeren Aufriß seiner Texte folgte Metastasio dem bereits festgewurzelten Brauche der Trennung von Rezitativ und Arie. Aber keineswegs in der Weise, daß etwa auf ihn die Scheidung in Tatsachenhandlung im rezitativischen und Seelenhandlung im ariosen Teil der Oper des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Des Dichters Auffassung, daß seine Dramen wirksamere Tragödien als Operntexte seien, läßt eine solche Trennung als absurd erscheinen. Man stelle sich nur einmal die Wirkung eines solchen gesprochenen Dramas mit neunzehn Zwanzigstel Tatsachen- und einem Zwanzigstel Seelenhandlung in der Praxis vor! Die Schuld, das Seelische aus dem Bereiche des rezitativischen Teiles entfernt zu haben, trifft in letzter Linie den Dichter, in zweiter den Komponisten und in erster Linie den Sänger.

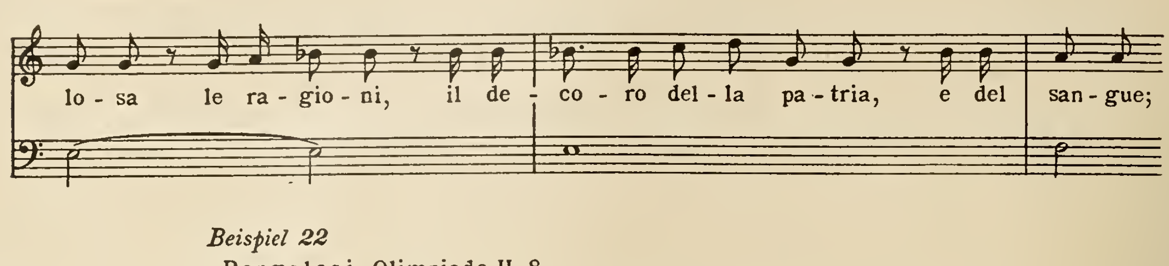
Aus den Berichten der Zeit, insbesondere aus Marcellos feiner Zeitsatire: Il teatro alla moda — die in Einsteins Übersetzung wieder allgemein zugänglich geworden ist — kann der Grad der Vernachlässigung des rezitativischen Teiles der Oper durch den Übermut der Ausübenden ersehen werden. Und von dieser Tatsache aus ist dann bis heute immer wieder der Fehlschluß auf das gänzlich bedeutungslose, seelenlose Rezitativskelett der neapolitanischen Oper von Scarlatti bis zu Hasse gezogen worden. Einsichtige Beurteiler der Zeit freilich, wie Mattheson, Voltaire, Rousseau, die als Grundmangel des italienischen Rezitativs seine Länge stets hervorheben, haben aber immer wieder auf seine Ausdruckskraft hingewiesen, auf die Affektstellen, an denen das Secco noch eindringlicher zu wirken vermochte als die Arie. Der französische Präsident De Brosses, der auf seiner Reise von 1739/40 dem Rezitativstil der Italiener zunächst sehr skeptisch gegenüberstand, erklärte schließlich doch: „Man sagt, wenn man sich erst daran gewöhnt hat, findet man Geschmack daran. Ich fange wirklich an, mich hineinzufügen. Ich fühle sogar, daß bestimmte, gutgearbeitete Stellen beginnen, mir zu gefallen." Das gilt vom Secco-Rezitativ, indes der Franzose das orchesterbegleitete Rezitativ der italienischen Oper das dramatischste nennt, was man sich vorstellen kann.

Bei den großen neapolitanischen Opernkomponisten Leonardo Vinci (1690—1730), Leonardo Leo (1694—1744), Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736) ist das affektuose Secco-Rezitativ sehr häufig anzutreffen. Bei diesen Meistern ist auch im Rezitativ der Gedanke der alten „melodia continuata" durchaus noch nicht gänzlich aufgegeben. Sehr häufig — besonders in Stellen schmerzlicher, wehmütiger Affekte — rundet sich die Melodie zu ariosen Komplexen (Beisp. 21). Eine Stelle, wie der Ausruf Aristeas aus Pergolesis „Olimpiade" (Beisp. 22) zeigt, mit welch feinen Mitteln die so lange als undramatisch bezeichneten Meister des bel canto die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks auch im Sprechgesang zu erreichen fähig waren. Wenn der affektgesättigte dramatische Teil des Rezitativs der unmittelbaren Nachfolger Scarlattis zweifellos nicht unbeeinflußt von des Meisters venezianischen Tendenzen

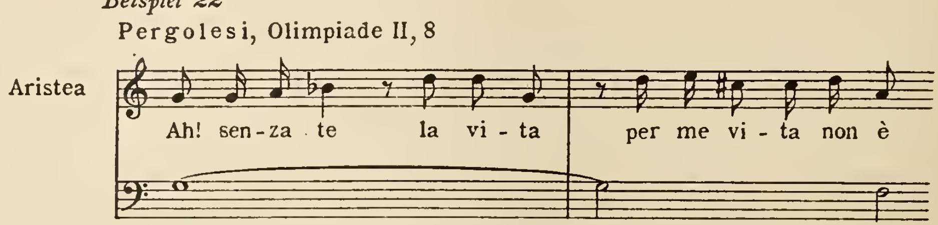
Beispiel 21

L. Vinci, Catone in Utica I, 1



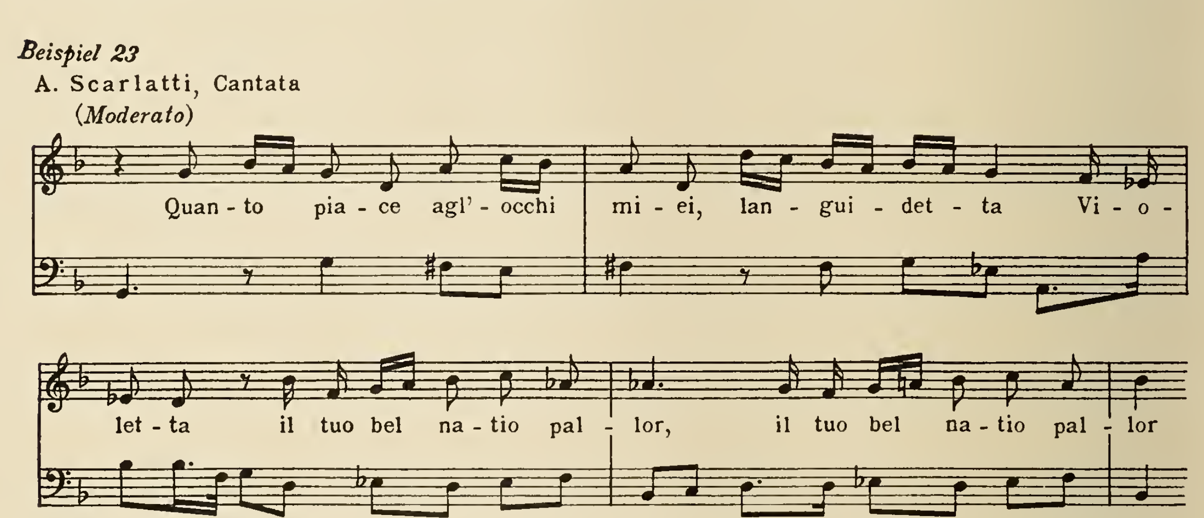


Beispiel 22
Pergolesi, Olimpiade II, 8



blieb, so haben anderseits auch gerade neapolitanische Stilelemente des Künstlers dazu beigetragen, den Durchbruch des Rokokogeistes durch die Barockoper zu vollenden. Dieser Anstoß ging aber mehr als von dem allzusehr noch der polyphonen Technik verhafteten Opernkomponisten Scarlatti von dem Meister der Kantate aus. In den Kantaten Scarlattis klingt schon häufig eine tändelnde Grazie an, die hier ersichtlich aus dem Boden der Volksmusik herauswächst (Beisp. 23). Wenn der gehende Baß in der Kantate „Quanto piace" sich der

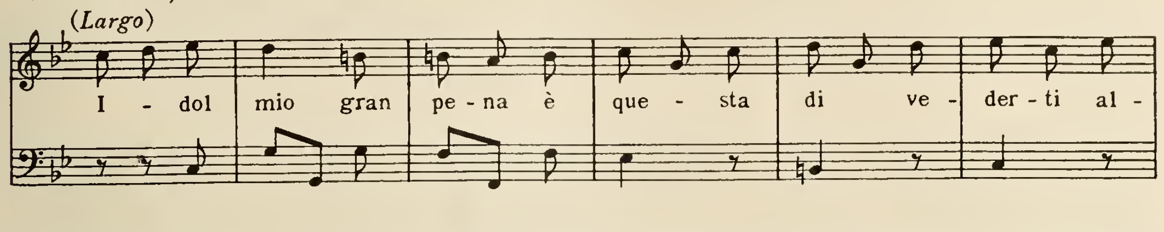
Beispiel 23
A. Scarlatti, Cantata
(*Moderato*)



naiven Oberstimme noch als kontrapunktisches Schwergewicht anheftet, so neigt die Baßführung in der Kantate „Tu parti" schon mehr der Homophonie zu (Beisp. 24). Auch die empfindsam elegische Note des späteren neapolitanischen Rokoko wird bei Scarlatti gelegentlich schon angeschlagen (Beisp. 25). Die Arie der Vinci, Leo und Pergolesi hat durchweg dreiteilige Da-capo-Form. Ihr eigentliches Konstruktionsprinzip ist das der typisch galanten, kleinen Zwei-, Vier- und nicht selten auch Dreitaktsymmetrien, einer Wiederholungsmanier, die die Ausspinnungstechnik des Barock schon völlig abgelöst hat. Die innere Dynamik Pergolesis vermag wohl durch ihren Schwung nicht selten über das Miniaturhafte dieser galanten Stückelungsmanier, die bald ein fratzenhaftes Äußere annahm, hinwegzutäuschen (Beisp. 26).

Beispiel 24

A. Scarlatti, Cantate: Tu parti





Beispiel 25

A. Scarlatti



Beispiel 26

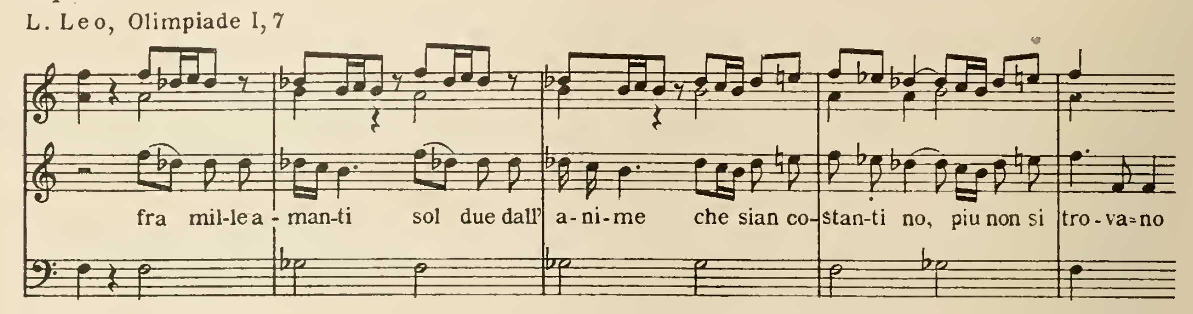
Pergolesi, Olimpiade 2. Akt





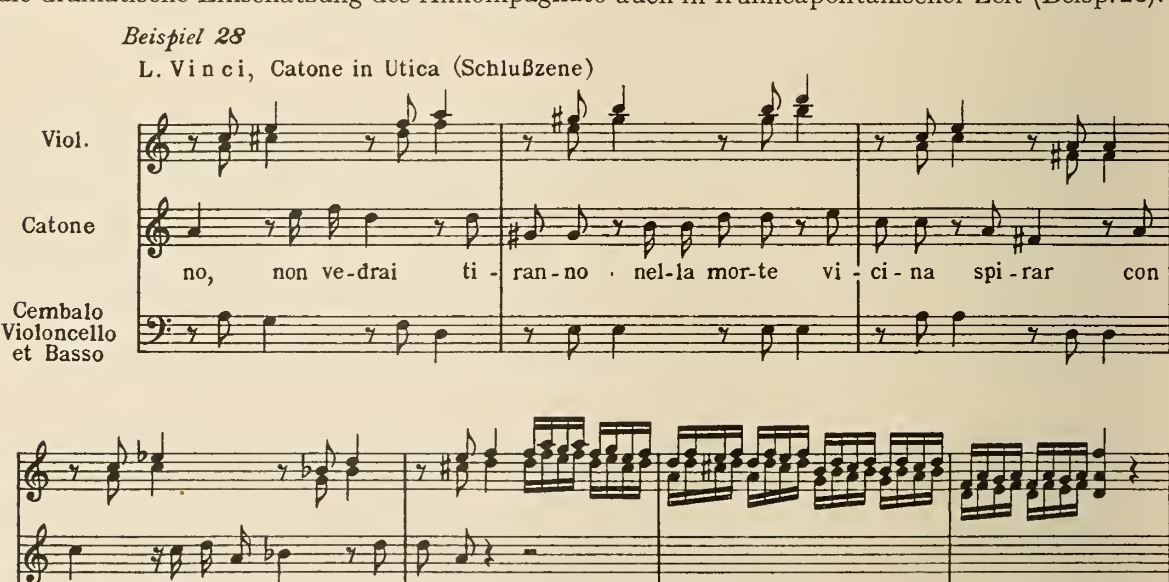
Ihr Bestes aber gab die Opernmusik der ersten galanten neapolitanischen Komponisten in ihren rührenden, elegischen Arien, echten Vorboten des empfindsamen Zeitalters. Leo überrascht nicht selten durch harmonische Pikanterien, wie insbesondere durch typisch neapolitanische Wendungen (Beisp. 27).

Beispiel 27



Secco-Rezitativ und Arie sind und bleiben Träger des Gerüstes der früher neapolitanischen Oper, in der die spärlichen Ensembles sich im Aufbau dem Arienschema aufs engste anpassen. Jede Oper der Frühneapolitaner enthielt an den dramatischen Höhepunkten wenigstens eine Akkompagnatoszene, in der das Schwergewicht des dramatischen Ausdrucks gelegen war. Angesichts der zumeist sehr sparsamen Instrumentierung liegt diese Auffassung nicht gerade auf der Hand. Man muß aber bedenken, daß zu den direkten Wirkungsmitteln noch als indirektes die Formfreiheit der orchesterbegleiteten Rezitativszene kam, die gerade in der Ablösungsperiode von einem streng einheitlichen Formzwang nicht hoch genug anzuschlagen ist. Gerade die nicht seltenen Opernschlüsse mit einer Akkompagnatoszene, wie sie Metastasio in der „Didone" oder im „Catone" den Komponisten vorschrieb, sind der beste Beweis für die dramatische Einschätzung des Akkompagnato auch in frühneapolitanischer Zeit (Beisp. 28).

Beispiel 28



Die eine Stammform der Opera buffa des Rokoko ist die „Commedia musicale napoletana“, die schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (La Cilla 1707) blühte. Schon die Textdichter Fr. Antonio Tullio, Bernardo Saddumene und G. A. Federico durchsetzten alsbald die volkstümlich derbe, aus dem Leben gegriffene Gattung mit Elementen einer höheren, realistisch angehauchten Charakterkomik.

Die Zite n'galera (1722) des Saddumene mit der Musik Vincis ist der Ausgangspunkt dieser höheren Entwicklung der neapolitanischen musikalischen Dialektkomödie. Von Anfang an steht sie in Opposition gegen die große Oper, deren pastoses Wesen sie mit Vorliebe karikiert. So in Saddumenes „Paglietta geluso“ von 1726 in einer köstlichen Travestie der Gleichnisarien der seria:

Mimmo: (Rez.) Freund, ein Jahr ist's her,
Daß meine Nenna ich nicht sehe,
Ihr liebes sonniges Gesicht.
Und du fragst, was mir fehle?
(Arie) Was fehlt dem Vogel wohl,
Der eingesperrt im Käfig
Ißt, trinkt, hüpft und fliegt
Und sich zu Tode grämt?
Du glaubst vielleicht, das Tierlein
lugt nach der Freiheit aus?
Du täuschest dich.
Es sucht das Weibchen, das ihm fehlt.

Derselben Tendenz der Verspottung der ernsten Oper huldigten auch die Intermezzi, die sich aus den parti buffe der ernsten Oper entwickelten, die dann mit Federico-Pergolesis „Serva Padrona“ und in den Intermezzi des Goldoni, dessen erste komische Oper: Gondolier Veneziano im Jahre 1734, ein Jahr nach der Serva Padrona, erschien, nicht minder rasch zu Höhepunkten der opera buffa emporstiegen.



24. Zu Metastasios „Olimpiade“. Stich von Pomp. Lapi 1782. (Musik von Caldara, Pergolesi, L. Leo u. a. Londoner Ausgabe.)

Die Austilgung der Komik aus der ernsten Oper durch Zeno wurde der Keil, der komische und ernste Oper nach verschiedenen Richtungen auseinandertrieb. In beiden Gattungen kommt der Gegensatz wiederum erneut zum Durchbruch, den R. Rolland für die venezianische Opernepoche den Kontrast des aristokratischen und demokratischen Prinzips genannt hat. Er ist für die Oper des beginnenden Rokoko natürlicherweise durch die volkstümliche Abkunft gerade der lebenspendenden Kräfte der opera buffa gegeben. Dieser Gegensatz wird dann in dem Weiterleben der beiden Gattungen zu einem solchen des idealistischen und realistischen Prinzips, der idealistischen und der realistischen Kunstform. Die opera seria idealisiert im letzten Grunde alles: Fabel, Charaktere und Technik, d. h. sie bezieht diese Dinge auf die Idee der einen bestimmt umrissenen, kleinen Menschenschicht der Hofkreise. Die dramatische Urformel des Metastasio: „Widerstreit der beiden Hauptprinzipien der menschlichen Organisation, der Leidenschaft und der Vernunft“ (Brief des Dichters vom 10. Juni 1747) entsprach

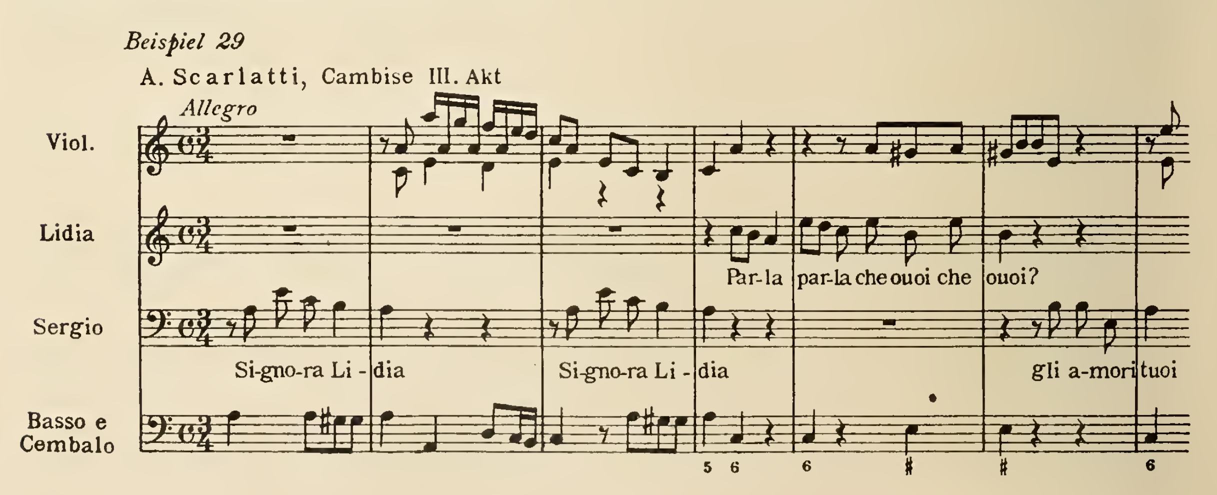
voll und ganz der Denkweise des höchstgebildeten Menschentypus seiner Zeit. In der Seele der Einzelpersönlichkeit mußte sich dieser Kampf abspielen. Für eine Psychologie dessen, was man heute Massenseele nennt, hätte die Hörerschaft damals kein Verständnis bewiesen. Statisten mit geschlossenem Munde verkörperten das Volk, und da, wo es als Masse zu sprechen hatte, im spärlichen Chor der seria, erklang in neunundneunzig von hundert Fällen Konvention und Schablone.

Die opera buffa hingegen wachte mit Eifer, daß die Verbindungsfäden mit dem Denken und Fühlen des Volkes nicht abrissen. Und nun zeigt sich der Gegensatz zwischen opera buffa und seria auch so, daß, während das Individuum der seria seine „affetti“ zum Ausdruck bringt, und so wider Willen zum Typus erstarrt, der schon in der commedia dell' arte durch die Mühle der Aussiebung des dramatisch Geeignetsten hindurchgegangene Typenmensch der buffa sich ganz und gar individuell ausleben kann. Typus sind beide: Der dramatische Charakter der opera seria sowohl wie der der buffa, nur mit gegenteiliger dramatischer Wirkung, die hier ins Konventionelle, dort ins realistisch geschaute, wirkliche Leben führt.

Wie für die opera seria, so ist auch für die buffa wiederum Scarlatti der erste ragende Meilenstein. In den parti buffe seiner ernsten Opern, sowie in seiner einzigen komischen Oper: Il trionfo dell' onore schüttet der geniale Meister ein Füllhorn von lange nachwirkenden Ausdrucksmitteln musikalischer Komik aus. Klar und deutlich zeigt sich hier schon das kompositorische Grundgesetz, das für die opera buffa wiederum im vollen Gegensatz zur seria bestimmend blieb als Herleitung des Musikalischen aus der dramatischen Situation. Sie allein schreibt vor, der Musiker führt aus. Damit gewann der Komponist gerade die Freiheit der Erformung, die er in den selbstgewählten Schranken der seria verlor. Für die opera buffa trat an die Stelle des obersten Gesetzes der „bellezza“ das der „verità“, der dramatischen Wahrheit. Gerade diese Wahrheit, auf der die Natürlichkeit der Schilderungskunst der opera buffa beruhte, war es, die einen Rousseau veranlaßte, sie zum Sturmbock seiner neuen, künstlerischen Ideen zu machen, und mit ihren Formen, wie dem Duo en Dialogue, als einer natürlichen Form, die Unnatürlichkeit der großen Oper, die sich im Zusammensingen im Duett äußert, zu bekämpfen.

Scarlatti bietet meisterhafte realistische Schilderungskunst, die die dramatischen Charaktere scharf voneinander scheidet, und die das Tempo der natürlich dramatischen Rede nicht durch Sonderbestrebungen der Musik durchkreuzen läßt (Beisp. 29). In den Ensembles

Beispiel 29



des „trionfo dell' onore" strebt Scarlatti ebenso erfolgreich nach der Individualisierung der Einzelstimmen, wie er anderseits dem instrumentalen Teile große Beweglichkeit gibt und den Anfang motivischer Arbeit macht.

Die häufigen Gesänge im Siziliano-Charakter mit schnellem Rezitativ-Geplapper weisen deutlich auf die Abstammung aus der volkstümlichen Commedia musicale hin (Beisp. 30).

Beispiel 30

A. Scarlatti, Il Prigioniero fortunato I. Akt

Delbo

Se una dón-na è in-na-mo-ra-ta è in-na-mo-ra-ta è una fu-ria sca-te-na-ta

Dieses naturalistische Sprechen in Musik, dessen affektuose Zugabe allein nur durch den Gefühlston der Musik bestimmt wurde, ist schon von Scarlattis Nachfolgern, insbesondere von Pergolesi, bis zu einer nicht mehr überschreitbaren Grenze ausgebildet worden. Vinci zeigt sich unter den nachscarlattischen Komponisten als Fortschrittsgeist, insbesondere durch den Aufbau ganzer Sätze auf knappen, rhythmisch prägnanten Motiven.

Pergolesi wurde mit seinen komischen Vollopern, wie mit seinen Intermezzi, der Vollender der opera buffa in der ersten Jahrhunderthälfte. Schon die Dialektkomödie „Lo frate'nnamorato" (1732) stellt die opera buffa durch die Verbindung von feiner dramatischer Charakterisierungskunst, die Schönheit und den Adel der melodischen Erfindung auf eine vollständig neue Stufe. Die eigentliche Besonderheit der Bedeutung Pergolesis als Buffokomponist möchte ich darin ersehen, daß er den auf die Homophonie gerichteten Strömungen in der Opernmusik seiner Zeit, von denen er sich in der opera seria keineswegs ausschloß, in seinen komischen Opern gewissermaßen einen Damm entgegenwarf. Der Künstler führte eine Entwicklung, die hier von Scarlatti ausging, die von Vinci und Leo in beschränktem Maße weitergeleitet wurde, zu Ende, indem er zumeist kurze, ausdrucksvolle Kernmotive den Einzelformen zugrunde legte. Die Serva Padrona ist eine wahre Fundgrube für Beispiele dieser Technik. Bei der Arie des Uberto: Sempre in contrasti, liefert dieser dramatische Grundgedanke des Stückes das wortgezeugte Urmotiv, das den ganzen Satz beherrscht (Beisp. 31). Im Mittelteil, der zunächst das Fließen der Tränen veranschaulicht, setzt in dem Augenblick, als Uberto sich mit der Frage: Che dici tu? an Vespone wendet, das Grundmotiv und seine Durchführung





wieder ein. Nicht als Rückleitung zur Reprise in der schablonenhaften Art der Da-capo-Arie der ernsten Oper, sondern als Ausdeutung der dichterischen Situation (Beisp. 32).

Beispiel 32



Auch in den übrigen Arien und in den Duetten der Serva Padrona steht die dramatische Durchführungstechnik Pergolesis auf gleicher Höhe, die der komischen Oper ganz anders geartete konstruktive Kräfte zuführte, als sie sich in der galanten Stückelungstechnik der gleichzeitigen opera seria auswirkten. Bei dieser handelt es sich nur um ein aus dem Zeitempfinden geborenes Konstruktionsschema, während die motivische Arbeit in der opera buffa Pergolesis eine kompositorische Grundgesetzmäßigkeit darstellt, die bis zum heutigen Tag in Geltung geblieben ist. Die Lösung der sich hier aufdrängenden Frage, ob zwischen dieser Technik der motivischen Arbeit und der sinfonischen des klassischen Stils eine Verbindung besteht, etwa von der Art, die für die absolute Motivtechnik Beethovens und die dramatische Wagners gegeben ist, ist vorläufig noch ganz unübersichtlich.

Nachwirkungen der hochbedeutsamen Errungenschaft des Großmeisters der opera buffa sind bei seinen unmittelbaren Nachfolgern zu verspüren, so bei N. Logroscino, der in dem ersten Finale seiner Oper „Il Governatore“ ein Kernmotiv, wenn auch nicht in der gestrafften Art des Pergolesi, durchführt.

Durch die Dichter Zeno und Metastasio wurde das italienische Oratorium in die zu Beginn des Jahrhunderts einsetzende dramatische Reformbewegung hineingezogen. Als das letzte Ziel schwebte Zeno die nicht allein singbare, sondern auch darstellbare (rappresentabile) oratorische Form vor. Mehr noch als in seinen Operntexten tritt in den Oratorien Zenos des Dichters Hervorwachsen aus dem venezianischen Spätbarock in die Erscheinung. In der Größe der Empfindung, wie in der Form, deren aus der Perspektive späterer Theoretiker geschaute

„Härte“ eben noch nicht durch die Vorstellung der überall ebenmäßigen, galanten Außenseite gebrochen wurde. Zenos Verse, aus denen dem Musiker weder „fließende noch regelmäßige Motive zuströmen“ (Mattei), spinnen sich einzig und allein an dem Faden der dramatischen Idee ab, wie in dem Oratorium „Sisara“, bei der vom Titelhelden gegen das Volk Israel ausgesprochenen Drohung:

A voi pace
Al contumace
Israele
Guerra orribile, e crudele
Il mio braccio arrecherà,
Torri eccelse a terra andranno.
Sorgeranno
Monti d'ossa, e di ruine:
E squarciate
Lacerate
Seno, e crine
Ebrea madre piangerà.

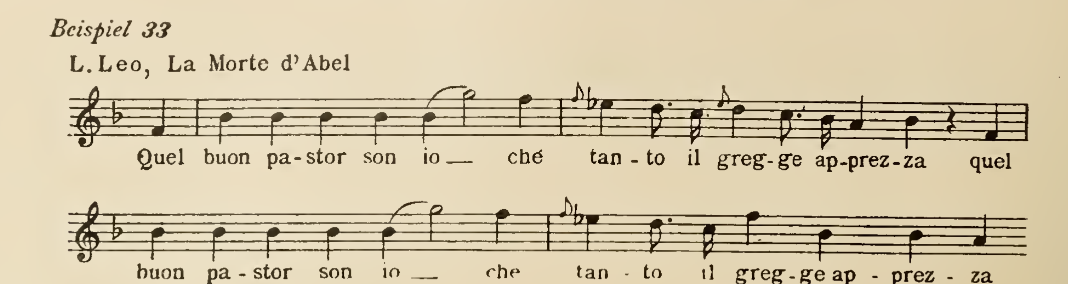


25. Pergolesikarikatur von Pierleone Ghezzi, Rom 1735. Einziges zeitgenössisches Bildnis.

Metastasio hingegen glättete, wie in der Oper, so auch im Oratorium, die Unebenheiten seines Vorgängers, schuf auch hier die überall klare, übersichtliche Form des regelmäßigen Stils. Mehr noch als in der Oper kam die Gattung den Neigungen des Dichters zur Sentenz, zu breitgesponnenen, philosophischen und religiösen Erörterungen entgegen, die bei Metastasio — ja schon bei Zeno — stets mit genauen Quellenangaben versehen waren.

Die große Form des Oratoriums gleicht sich nach einem vorübergehenden Umweg über die römisch-allegorische Gattung sogar bis auf den Apparat der Intrigen und der damit eng verbundenen Vertrauten der Opernform an. Chöre werden in dem Oratorium Metastasios geschickt der erprobten dramatischen Form zugesellt, sie werden ihr angestückelt. Auf tiefergehende, innere Wirkung zielen Chöre und Chorszenen jedoch nicht hin.

Auf der musikalischen Seite zeigt das Stilbild des italienischen Oratoriums nur sehr geringe typische Unterschiede gegenüber dem der gleichzeitigen Oper. Die neapolitanischen Hauptmeister von Scarlatti über Vinci, Leo, Pergolesi zu Hasse und Jommelli sind hier wie dort die Träger der Entwicklung. In den über zwanzig Jahre sich erstreckenden Oratorien Leonardo Leos vollzieht sich die völlige Überwindung des oratorischen Barocks auf italienischem Boden. Leos Idyllenoratorium: La Morte d'Abel von 1732 — auf einen Text von Metastasio — wurde mit seiner zarten, schwärmerischen Tonsprache auf lange hinaus Muster und Vorbild seiner Sondergattung (Beisp. 33). Mit den „Pellegrini al Sepolcro“ (Text von Pallavicini) führte dann J. A. Hasse bereits im Jahre 1742 der Gattung ein Werk zu, das ihre Grenzen zwar nicht sprengte, ihnen aber doch eine bedeutsame Erweiterung brachte. Über die galante Sphäre, der er entstammte, ist der deutsche Meister hier beträchtlich hinausgewachsen. Seine

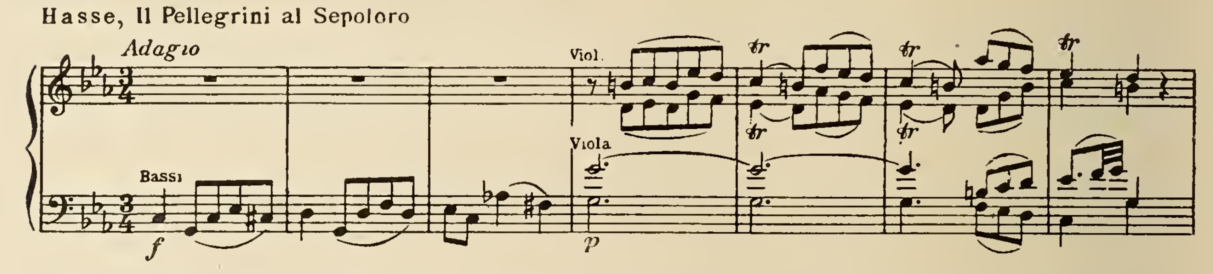




26. Leipziger Konzertsiegel mit Orpheusdarstellung.
Vom Titelblatt des Textbuches zu Hasses „Pilgrimme bey dem Grabe".

Tonsprache durchmißt eine Bahn, die von Erhabenheit zur Ekstatik und zu einer geradezu mystischen Verzückung führt. Die Adagio-Einleitung der Sinfonie mit ihrem dreimaligen Anstieg des mit Empfindung durchtränkten Themas öffnet dieser neuen Ausdruckskunst schon weit die Pforten und ist zugleich das Muster einer rein ideellen instrumentalen Stimmungseinführung (Beisp. 34). Mit den „Pellegrini al Sepolcro" Hasses überschreitet als der Schöpfung des deutschen Musikers aufs engste verwandt N. Jommellis „La Passione" von 1749 die zwischen Galanterie und Empfindsamkeit verlaufende Grenze. Beide Oratorien brechen für ihre Gattung das Tor der expressiven Erformung auf. Nur in dem einen Punkte sind sie getrennt, in dem deutsche und italienische Geistigkeit sich scheiden. Hasses Empfindsamkeit verliert sich an ihren Polen ins Tran-

Beispiel 34

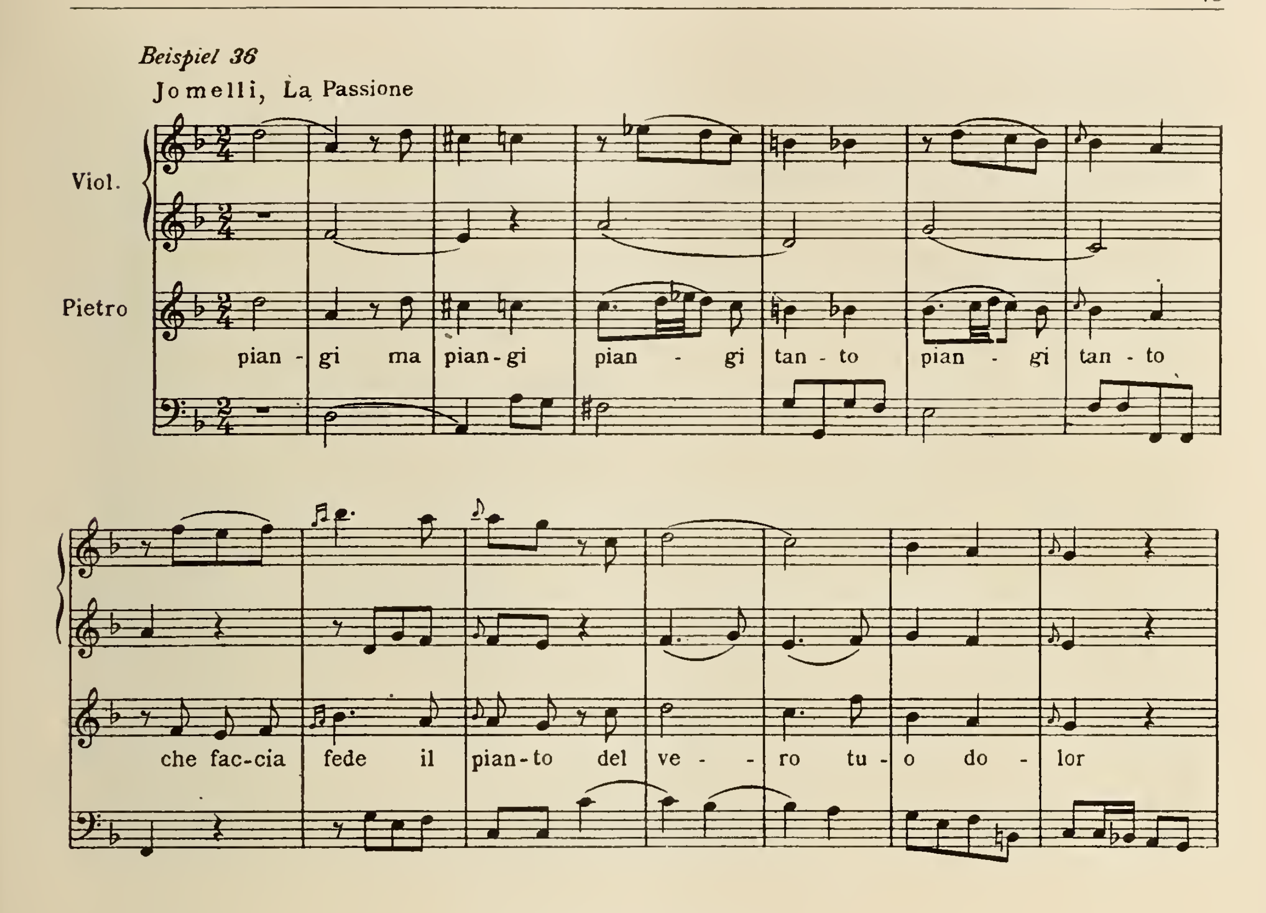


szendentale, während Jommellis religiöses Empfinden erdgebundener bleibt, dafür aber glühender, sinnlicher und menschlicher sich äußert als das Hasses (Beisp. 35 und 36).

Beispiel 35

Hasse, Il Pellegrini al Sepolcro





B. FRANKREICH.

In Frankreich tritt die Ablösung vom schwerblütigen Lullischen Barock am sinnfälligsten in der Klaviermusik in die Erscheinung. Die Kraft und Größe, die Feierlichkeit auch in der Anmut des Lullistiles wird schon von François Couperin (1668—1733), dem Gliede einer weitverzweigten Musikerfamilie, der selbst die Stellung eines Hofcembalisten und Organisten an der Privatkapelle des Königs bekleidete, ins Zierliche, Graziöse, Spielerische umgebogen. Gewiß schimmern die Konturen des Lullischen Barocks noch häufig in Couperins Suiten durch, aber sie werden von schweifendem und rankendem Figurenwerk überhäuft. Die Schwere der punktierten Rhythmik weicht einer mehr griechisch schwebenden Leichtigkeit. Die pathetischen Schlußformeln des Lullistils sind mit zierlichen Figuren reichlich versehen (Beisp. 37 u. 38). Typische Motivbildungen der kontrapunktischen Epoche werden von Couperin im Sinne der neu aufkommenden Geistigkeit umgebogen. Dieser neue Geist der französischen Klavizinisten, der über Couperin — wie über die Gattung selbst hinaus — der ganzen Übergangszeit ihren Stempel aufdrückt, äußert sich in stark realistischer Weise. Dieser realistische Ton ist aber — wie viele andere technische Eigenheiten — für die Klavizinisten Erbgut der älteren Lautenmusik. Ihre galante Porträtierungskunst wird von Couperin und seinen Nachfolgern zur Wirklichkeitsschilderung des äußeren und inneren Lebens der modischen Welt umgestaltet. Mit Couperin beginnt in Frankreich der große Umwandlungsprozeß, so daß schließlich der

27. Ein Konzert im Rahmen aristokratischer, spielerisch graziöser Gesellschaftskultur um 1765.
Stich nach Duclos von Aug. de St. Aubin.

„style rocaille“ — wie Lionel de la Laurencie sagt (L'école française du violon III, 166) — das Laboratorium wird, in dem das Thematische umgeschmolzen wird, so daß es seinen unpersönlichen Charakter verliert, sich kompliziert und die Möglichkeit der sentimentalen und lyrischen Umfärbung erhält. Dabei ist aber als ein Oberstes immer das Spirituelle in der ganzen Übergangszeit mitgegeben, das ein Hauptcharakteristikum der französischen Kunst überhaupt bildet. Und auch die Musik fügte sich in dieser Epoche noch durchaus „in das Joch der Vernunft“ ein. Und um diesen Gedanken Boileaus zu vervollständigen, gibt von diesem besonderen französischen „esprit“ der Epoche kaum etwas anderes genauere Kunde als die Musik der damaligen Klavizinisten.

Beispiel 37

Fr. Couperin



Beispiel 38

Fr. Couperin



Ein modisches Thema Couperins ist — entgegen der barocken unendlichen Ausspinnungsmelodik — streckenhaft, in möglichst kleinen Unterteilungen aufgebaut. Man spricht bei diesem Aufbauprinzip am besten von galanter Wiederholungsthematik (Beisp. 39). An die

Beispiel 39

Fr. Couperin, La Nanette



Stelle der ungebundenen Bewegungsentwicklung des Barocks — beispielsweise in den giguenartigen Tonstücken — tritt die Zusammenfassung in kleinen Gruppensymmetrien (Beisp. 40).

Beispiel 40

Fr. Couperin, Les Canaries



Die Strenge kontrapunktischer Gebundenheit lockert sich, die lineare Bewegung verwandelt sich in eine mehr oder minder offenkundige akkordliche Bewegung (Beisp. 41). Homophone

Beispiel 41

Fr. Couperin, Les Matelotes Provençales



Begleitung in Akkordbrechungen, den Vorläufern der Albertibässe in Frankreich, bürgern sich mit Couperin bei den französischen Klavizinisten ein (Beisp. 42). Über allen Tonschöpfungen

Beispiel 42

Fr. Couperin, La Pateline



Couperins aber ist der Hauch der Grazie, oft auch einer leicht sentimentalen Schwermut ausgegossen, die für die heutigen Ohren durch die bisweilen leicht nachhallende Kirchentonalität



28. Boucher, La danse allemande.
Crayonstich von Demarteau, 1769. (Mantz, Boucher.)

verstärkt wird. Der Sucht der Zeit nach Verzierungen auf allen Gebieten kamen die Klavizinisten mit ihren „doubles“ willfährig entgegen, deren unterste Stufe die noch reichere Ausstattung eines schon verzierten Tonsatzes durch „ornements“ bildete.

Bei Couperins Nachfolgern blieb die französische Klaviermusik zunächst in die gleichen Grenzen eingespannt. Auch dann behielt die Thematik noch ihre eigenen, rokokohaften Züge, verflüchtete sich der Geist der musikalischen Galanterie nicht, der hier einem graziös prononzierten Mehrmalsagen im Sinne der zeitgenössischen, feingeschliffenen Konversationsmanier zu vergleichen ist (Beisp. 43). In der pastoralen, wie in der idyllischen Sphäre liefern François Dandrieu (1684—1740) und Louis-Claude Daquin (1694—1772) Kabinettstücke von ausgesuchtester Feinheit (Beisp. 44).

So solid und sicher hatte Couperin die Fundamente der Klaviermusik geschichtet, daß selbst der größte Musiker der Epoche Jean Philippe Rameau (1683—1764) noch auf ihnen aufbauen konnte. Wenn Max Seiffert (Geschichte der Klaviermusik S. 443) behauptet, er habe den Bau Couperins gewahrt, aber nicht gefördert, so scheint mir dieses Urteil hauptsächlich auf Form und Technik sich beziehen zu dürfen. Gewiß konserviert der Klavierkomponist Rameau die besten Bestandteile der Couperinschen Kunst, aber als ein Mehrer dieser Erbmasse. Und mit kleinen, aber hochbedeutsamen Strichen gibt die Hand dieses Gewaltigen

Beispiel 43

François Dandrieu, Les folies amusantes (1724)

Beispiel 44

Louis Claude Daquin, Les Bergères (1735)



charakteristischen Zügen des Couperinschen Rokoko ein verändertes Aussehen. Vor allen dem frühgalanten Thema. Sicherlich finden sich in Rameaus Klaviermusik zahlreiche thematische Gebilde der galanten kleinen Symmetrien (Beisp. 45). Ihnen stehen aber zahlreiche

Beispiel 45

Rameau, Les Niais de Sologne



Einfälle gegenüber, in denen bei der Wiederholung das rokokohafte Nebeneinander überwunden wird, und bei denen an Stelle des galanten Konversationstones der Logik das Feld gehört. Nicht der Tochter der Ratio, sondern einem von wahrer Inspiration durchpulsten Ausspinnen des Einfallskernes. Dabei kam Rameau ein Einschlag italienischer Sanglichkeit und Sinnenschönheit der melodischen Erfindung sehr zugute. Von einem Hauch einer oft an Corelli gemahnenden, elegischen Weichheit sind zahlreiche seiner Eingebungen überflossen (Beisp. 46).

Beispiel 46

Rameau, Les tendres plaintes



Überschaut man von der Höhe der logisch entwickelten Thematik Rameaus den innerhalb der französischen Klaviermusik bis zu ihm zurückgelegten Weg, so wird es klar ersichtlich, ein wie notwendiger Durchgang die Rokokomusik der kleinen und kleinsten Symmetrien zwischen unendlicher Melodie des Barocks und der des logisch entwickelten, gegliederten Klassizismus gewesen ist. Periodisch-symmetrische Gliederung der Linie und logisches Ausspinnen treten in den fortschrittlichsten melodischen Bildungen Rameaus in eine solche Beziehung zueinander, daß die scharf betonte, suitenartige Akzentrhythmik sozusagen unter die Oberfläche der Melodie tritt (Beisp. 47). Sie verliert ihre formbildende und formbeherrschende Kraft, ist zum mindesten nur der auf die melodische Ganzheit gerichteten logischen Gestaltungskraft nebengeordnet. Schon in den Tanzstücken tritt diese grundsätzliche Verschiebung der aufbauenden Faktoren gegenüber der galanten Technik Couperins zutage. Diese Tanzstücke sind in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung die Brücke zu dem charakteristischen

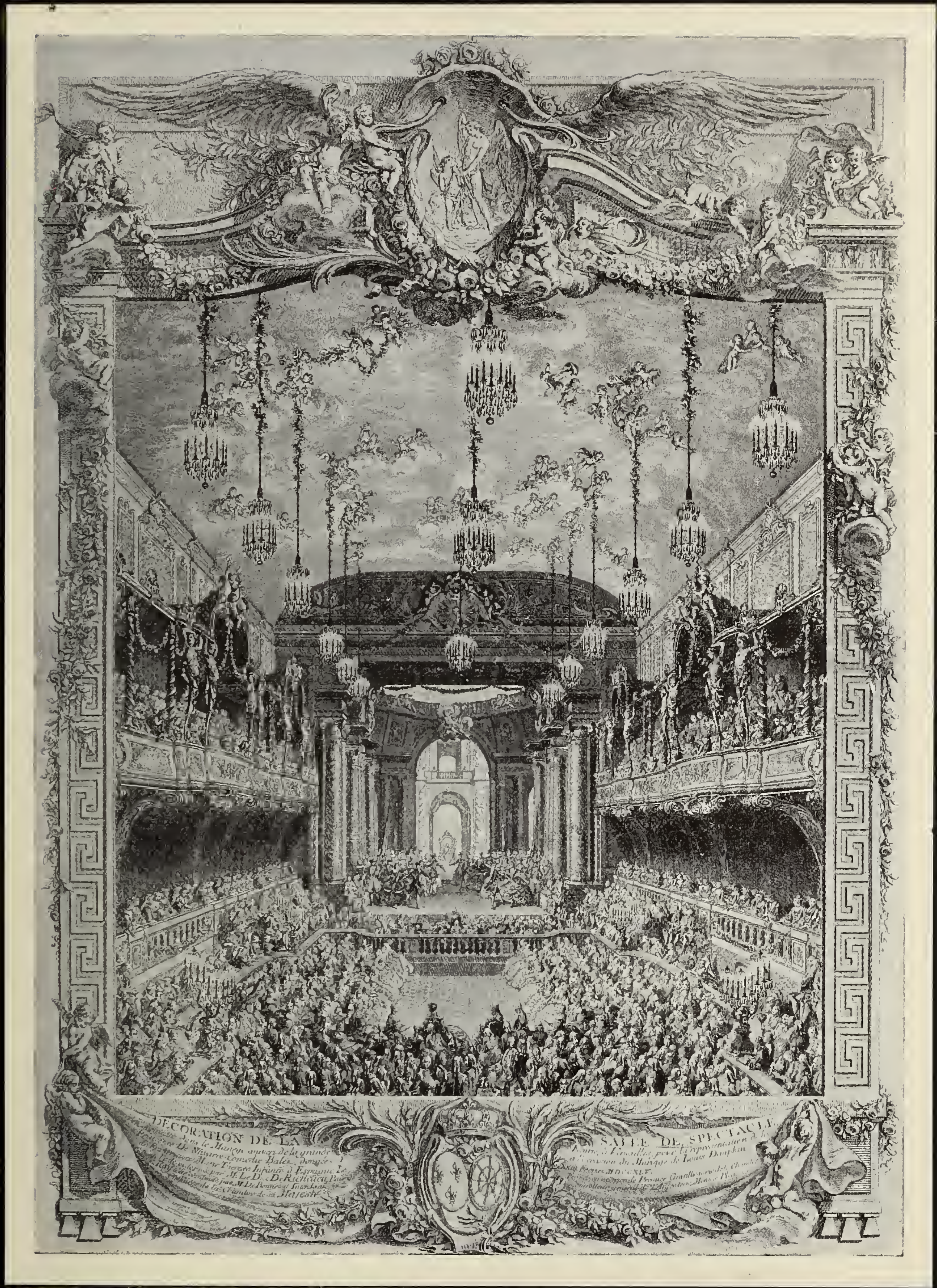


29. Titel zu Mondonvilles „Klavierstücke". Schrift von Baillieul. Stich von Rue (v. d. Westen, Musiktitel).

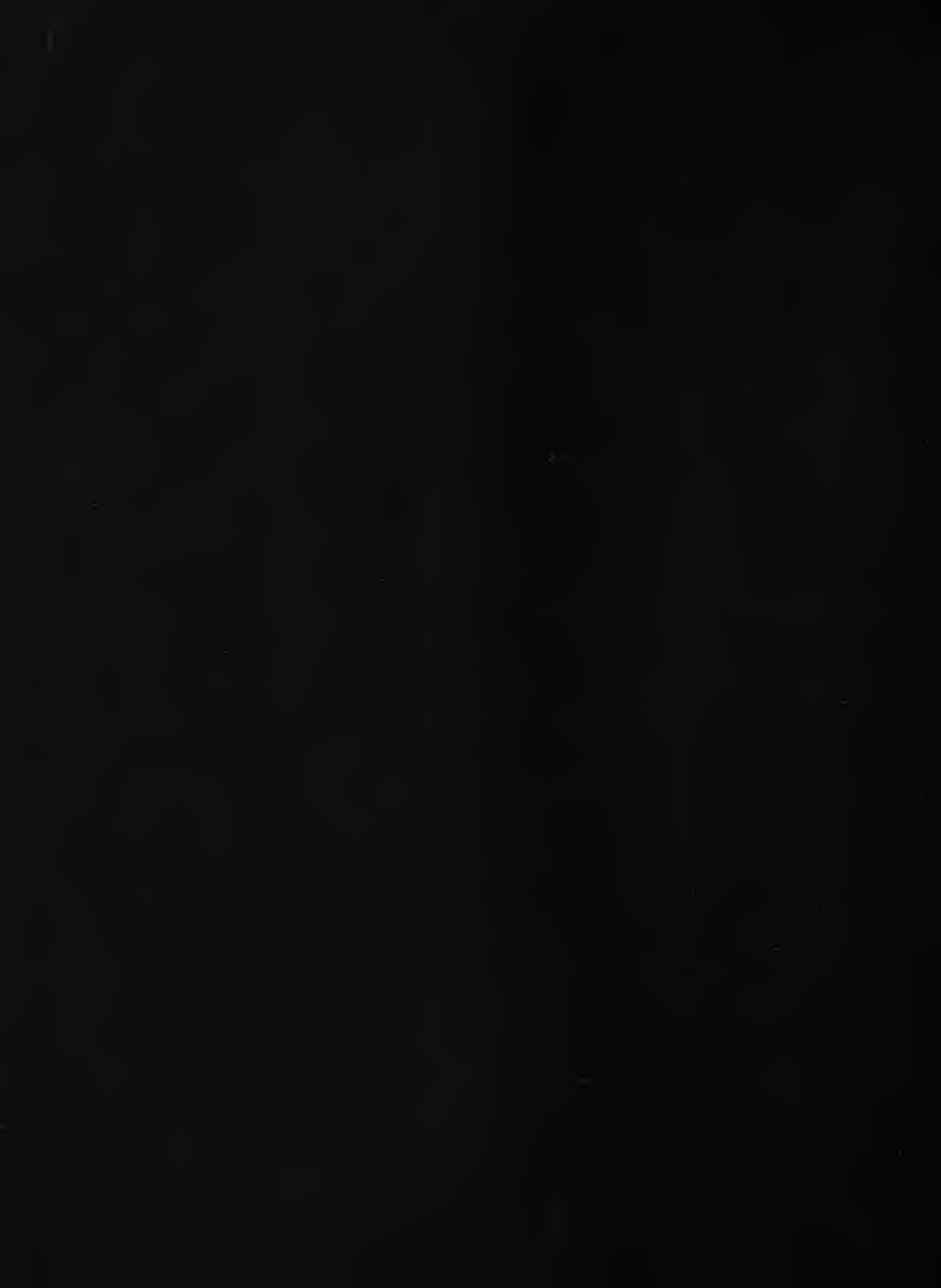
Thema des freien, nicht tanzartigen Tonwerkes. In ihm setzt Rameau zweifellos einen Markstein in der so bedeutungsvollen Lebensgeschichte des modernen Themas. Er wird Mitschöpfer des kontrastreichen Themas, das durch den Gegensatz nicht gespaltet wird, das vielmehr gerade ihn sich auf einen neuen, völlig antibarocken Einheitsbegriff gründen läßt. Es ist kein Zweifel, daß hier insbesondere bei den Themen mit jäh einsetzendem Stimmungsumschlag der Dramatiker dem Klavizinisten die Hand oft geführt hat (Beisp. 48).

Gegenüber der lebhaften, modischen Klaviermusik Frankreichs gibt sich seine Violin- und Kammermusik schwerer und ist dem Alten zäher verzahnt. Und wenn Lionel de la Laurencie — der beste Kenner der französischen Geigenliteratur — von dieser Violinmusik sagt, daß sie bis 1715 ganz allgemein unter Lullys Einfluß stand, so darf dieser Ausspruch nicht dahin verstanden werden, daß mit diesem Zeitpunkt der barocken Melodik das Rückgrat voll-





Rameau, „Prinzessin von Navarra."
Aufführung bei den Hochzeitsfeierlichkeiten in Paris 1745.
(Stich von C. N. Cochin le fils.)





ends gebrochen sei. Hallte Lullys Grandiosität fürderhin auch nicht mehr nach, so um so vernehmlicher die gesättigte Fülle des italienischen, violinistischen Hochbarocks. Die französische Violin- und Kammermusik des Rokoko wird aber zum Nebenschauplatz des offiziellen Musikkampfes, der auf dem Felde der Oper ausgetragen wurde. Nicht nur die Werke der Großmeister der Violinmusik, wie Jacques Aubert (1678—1753), Jean-Marie Leclair (1697 bis 1764), J. J. Casanea de Mondonville (1711—1772), Louis-Gabriel Guillemain (1705—1770), auch die der kleineren Geister weisen bis 1750 mehr oder minder deutliche Spuren des italienischen Einflusses auf. Das süße Gift Italiens drang in die verschiedensten Formen ein, dem französischen Esprit ein Element zuführend, das hier eine Art sehr reizvollen „vermischten Geschmackes" entstehen ließ (Beisp. 49 u. 50). Aus der Verbindung des Alten und Neuen, von national französischer und italienischer Eigentümlichkeit, entstanden in der Übergangs-

Beispiel 49

Jean Marie Leclair

Beispiel 50

Jean Marie Leclair

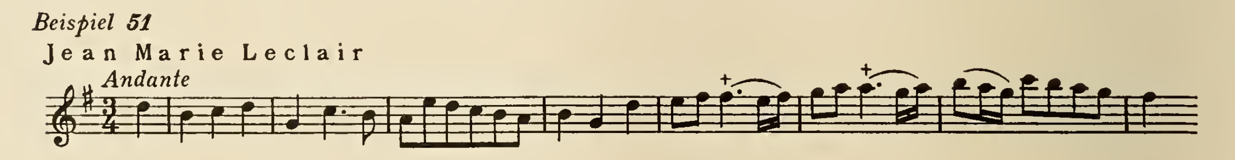
Adagio



zeit die bedeutenden Anfänge eines neuen Typus des langsamen Satzes der Sonate. Das sich lange und zäh in der französischen Violinmusik behauptende, feierlich-würdevolle Adagio der Kirchensonate weicht schrittweise Formen, in denen das Pathos abklingt, und einer Geistigkeit Platz macht, in der von ferne schon das Empfindsame anklingt. Bei J. M. Leclair bereitet sich diese Umstellung schon deutlich vor (Beisp. 51).

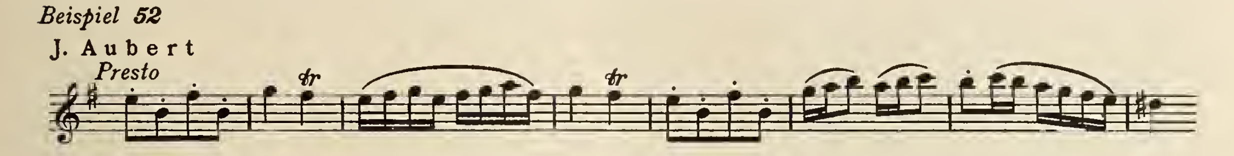
Dieser geistige Umschwung äußert sich anderseits auch häufig in einem solchen des Zeitmaßes. Und wie das Adagio der Kirchensonate den Geist seiner Zeit ganz rein und unverfälscht ausstrahlte, so wird nun das Andante, das als solches nur Kunde gibt von der um 1730 einsetzenden allgemeinen Beschleunigung des Zeitmaßes, ein Spiegel der galanten Violin- und Kammermusik der Übergangsepoche. Den nach den allgemeinen Eigenschaften in der Klaviermusik schon genügend gekennzeichneten, galanten Stilmerkmalen sind im Andante besonders häufig Klänge pastoralen Charakters beigemischt (Beisp. 51). Dieses pastorale Wesen

Beispiel 51
Jean Marie Leclair



war allgemeine Modeangelegenheit, die auf musikalischem Gebiete eine ansehnliche Spezialliteratur insbesondere für Vielle oder Musette zeitigte. Die geschichtliche Bedeutung dieser Miniaturmusik liegt aber darin, daß ihre schäferlichen Tändeleien auch in die großen Formen eindrangen.

Das Erringen der neuen Form vollzog sich für die französische Sonatenmusik unter ähnlichen Bedingungen wie zur gleichen Zeit im benachbarten Italien. Die Doppelthematik ersteht in Sonaten der zwanziger Jahre (Leclair, Aubert) und wird mit dem vierten Jahrzehnt zur Norm. In die Vielgestaltigkeit der Großform der Sonate kommt mit P. Guignon (1702 bis 1774), dem letzten „roi des menestriers", Stetigkeit, da durch sein Schaffen die dreisätzige Folge typisch wird. Damit ist jedoch auch für Frankreich erst ein architektonischer, aber nicht auch schon ein organischer Sonatentypus gewonnen, dessen Gestaltung der Übergangsepoche noch nicht ermöglicht war. Ihr fiel die Ausbildung der einzelnen Sonatensätze zu, nicht auch schon deren höchster geistiger Zusammenschluß. Wie die Klaviermusik, hat auch die französische Violinmusik einzelne Satztypen hervorgebracht, die zu den feinsten, durchgearbeitetsten Erzeugnissen des Rokoko gehören, für die eine Weiterentwicklung in der nächsten Epoche nicht mehr in Betracht kam. Dazu ist vor allem das Rondeau, wie der Presto-Schlußsatz der Sonate zu zählen (Beisp. 52). Auch die vielstimmige Kammermusik der Epoche läßt jenen Geist der „delicatesse" auf Schritt und Tritt erkennen, der ihr wahres Stilmerkmal



ist, wie Guillemain im Vorwort seiner: Six Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continué von 1743 ausspricht. Das Wesen dieser mehrstimmigen galanten Konversation zeigt sich in einer Auflockerung der Kompositionstechnik bis zur zierlichsten, durchbrochenen Arbeit und anderseits in häufig gebrauchten, pastoralen Terzen- und Sextenführungen (Beisp. 53).



Der Bau der französischen Barockoper war von Lully so sicher und fest zusammengefügt worden, daß es einer neuen Zeit schwerer als bei den übrigen Gattungen wurde, einzelne Steine daraus zu lösen, und den Umbau nach ihren Ideen vorzunehmen. Die in dem Privilegium Ludwigs XIV., durch das die „Académie royale de musique" ins Leben trat, ausgesprochene Absicht, in Frankreich Opern „ähnlich denen der Italiener" aufzuführen, hatte in Wirklichkeit die Schöpfung einer national geschlossenen Opernkunst zur Folge gehabt, die ein Jahrhundert hindurch immer wieder siegreich dem Ansturm der ausländischen Dramatik den Willen der Behauptung des nationalen Eigenstils entgegengesetzt hat.

Erleichtert, ja ermöglicht wurde dieser durch die Zentralisierung der französischen Oper, durch die für die Gattung der großen Oper eine freie Konkurrenz unterbunden war. Theater, wie das der Herzogin du Maine in Sceaux, oder das der Pompadour in Versailles, die große Bedeutung für die französische Operngeschichte haben, konnten aus leicht ersichtlichen Gründen keinen andern Kurs als die Akademie selbst einschlagen. Aber schon zu Beginn des Jahrhunderts traten in den kritischen Schriften starke Gegenströmungen gegen Lullys Oper zutage, deren die mit der Zeit fortschreitenden Geister überdrüssig zu werden begannen. In Lecerf de la Viévilles „Comparaison de la musique italienne et de la musique française" von 1704 bis 1705 platzen die Gegenansichten schon aneinander. Einfachheit und Natur, die Kennzeichen der Lullyschen Oper, sind in Gefahr, von einem neuen Geschmack überwunden zu werden. Die Kunst wird zu sehr verfeinert, zu raffiniert, man überladet sie mit Zierat und Schmuck, ein sicheres Zeichen, daß der Weg abwärts führt. Je lebhafter die Leidenschaften sind, die der Opernkomponist auszudrücken hat, um so einfacher muß er sie darstellen. Das Streben, die



30. Stich zu Campras „Idomenée" von D. Coster. (Louis Schneider-Sammlung, Staats-Bibliothek Berlin.)

Leidenschaften auf immer neue Weise auszudrücken, führt vom Wege der Natur ab. Solchen Anschauungen läßt Viéville dann die Verfechter neuer Ideen entgegenhalten, daß die „simplicité" überall anderswo angebracht erscheine als in der Musik. In dieser Kunst sei die Einfachheit als Stilprinzip weder notwendig noch schön. Notwendig sei statt dessen das „Prinzip der angenehmen Abwechslung, wie das eines differenzierten Ausdrucks der großen Leidenschaften nach dem Vorbild der Italiener".

In eigenartiger Weise versucht Remond de St. Mard in den „Réflexions sur l'opéra" von 1741 die gegenteiligen Ansichten und Gedanken zweier Epochen zu vereinigen, indem er erklärt, daß nur das Simple der Handlung den Grund einer Oper ausmache, da nur eine einfache Handlung, wie die der Quinaultschen Armide der Oper gehörige Vollkommenheit gebe. „Aber — fügt er hinzu — nur die annehmlichen Materien finde ich für die Oper gut. Sie erregen in uns ein zärtlich Mitleid; sie versetzen uns in eine süße Schwermut und flößen der Seele ich weiß nicht was für eine Anmut ein, wozu fürchterliche Materien niemals imstande sind. Daher halte ich für gut, daß man sich ihrer bei der Oper ganz wenig bediene, und nur soviel als nötig ist, das annehmliche so allezeit die ersten Grundzüge ausmachen muß, dadurch zu erheben und zu verschönern." Hier spricht sich ein echter Geist des Rokoko aus, der sich auf die Natur als den Urgrund dieser neuen Kunstregeln beruft, damit aber nur dartut, daß die alten Schlagworte der Ästhetik in einem neuen Sinne ausgedeutet wurden. Im gleichen Jahre, in dem P. André noch als das wichtigste Ziel des Musikers „le plaisir de la raison" bezeichnet hatte, gab St. Mard in seiner Opernästhetik dem Rationalismus und der Nachahmung eine scharfe Absage. Die Schilderung witziger oder überhaupt scharfsinniger Gedanken nennt er das Gift der Musik. Ausdruck allein ist das Ziel der Opernkomponisten, wenn auch noch — eingeengt in die Grenzen des galanten Kreises — der Ausdruck zärtlicher und empfindlicher Leidenschaften.

Diesen engen Kreis des zeitbegrenzten Ausdrucks überschritt in seinen ästhetischen Ausführungen Jean Philippe Rameau, der von französischer Seite (Laloy) als Erzrationalist erklärt worden ist. Im „Traité de l'Harmonie" schickt Rameau seiner akkordlichen Ausdruckslehre die allgemeine Bemerkung voraus: „Es gibt traurige, schmachtende, zarte, angenehme, frohe und überraschende Harmonien, es gibt eine gewisse Folge von Akkorden, gleiche Leidenschaften auszudrücken, und ich will, soweit das nicht die Grenze meiner Befähigung überschreitet, die Erklärungen geben, die mir die Erfahrung an die Hand gegeben hat." So spricht

nicht ein Rationalist, der zuerst Regeln aufstellt, und dann nach ihnen das Werk schafft, sondern ein Künstler, der statt eines Systems nur die Summe der Erfahrungstatsachen geben will. Ausdruck der Gedanken, der Gefühle und Leidenschaften erklärt Rameau als das erste Ziel der Musik, und er zieht einen scharfen Trennungsstrich zwischen der bisherigen Musik, die nur auf die Vergnügungen des Ohres hinzielte.



31. Vicomte de Rohan und Mme. de Pompadour als Acis und Galathée (Lully) 1749 in Versailles, von Ch. N. Cochin (v. Boehn, Mode).

Der Rameau gegenüber von seinen Zeitgenossen gemachte Vorwurf der „Italianisierung" der französischen Musik ist nicht in seiner engeren Bedeutung aufzufassen, er muß vielmehr als eine Art von Sammelbegriff aller opernhaften Neuerungen angesehen werden. Italianisiert ist in diesem Sinne die französische Oper nicht erst durch Rameau, sondern besonders schon durch seine Vorgänger André Campra (1660—1744), in dessen Adern italienisches Blut floß, wie durch André (Kardinal) Destouches (1662—1749). Ihre Pastoralopern, wie ihre Opernballette bedeuteten den ersten Durchbruch des leichten Rokokogeschmackes durch das feierliche Pathos des Lullyschen Barocks. Diese opernhafte Schäferwelt war antiheroisch und antibarock. Sie verkündete die Sehnsucht nach der freien, ungebundenen Natur auf der Opernbühne, war aber noch nicht diese selbst. Eine noch in den Zwang der Hofkunst gepreßte Opernmusik gaukelte einem übersättigten Kreise die Bilder eines harmlosen, in sich beruhigten Landlebens vor. Die glänzende Hofgesellschaft Ludwigs XV. wetteiferte miteinander, auf der Bühne der „petits cabinets" im Schäfergewande auf kurze Frist dem Zwange des Zeremoniells zu entrinnen, und mit dem Gedanken der Gleichheit aller Menschen zu kokettieren. Dieser tiefste Grund der Beliebtheit der Pastoralopern ist in dem Opernballett „Aeglé" in den Worten ausgesprochen, mit denen bei der Uraufführung des Werkes in Versailles im Jahre 1748 der Herzog d'Ayen die Vertreterin der Titelrolle Madame de Pompadour ansang:

Comme berger, je goûterai près elle
Les plaisirs de l'amour et de l'égalité.



32. Stich zu Campras „Les Fêtes Vénétiennes". (Schneider-Sammlung.)

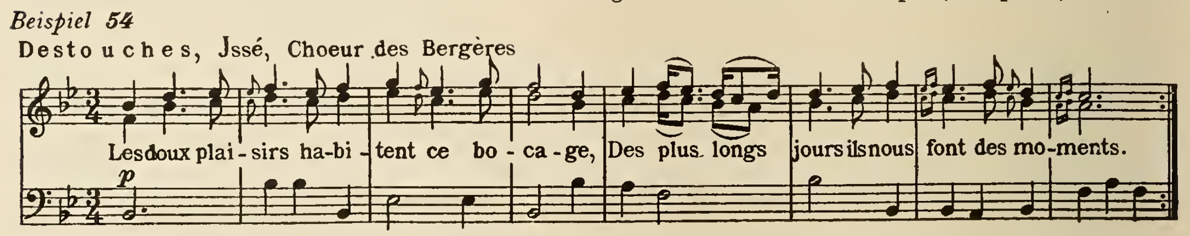


33. Stich zur „Sémélé“ von Destouches. (Schneider-Sammlung.)

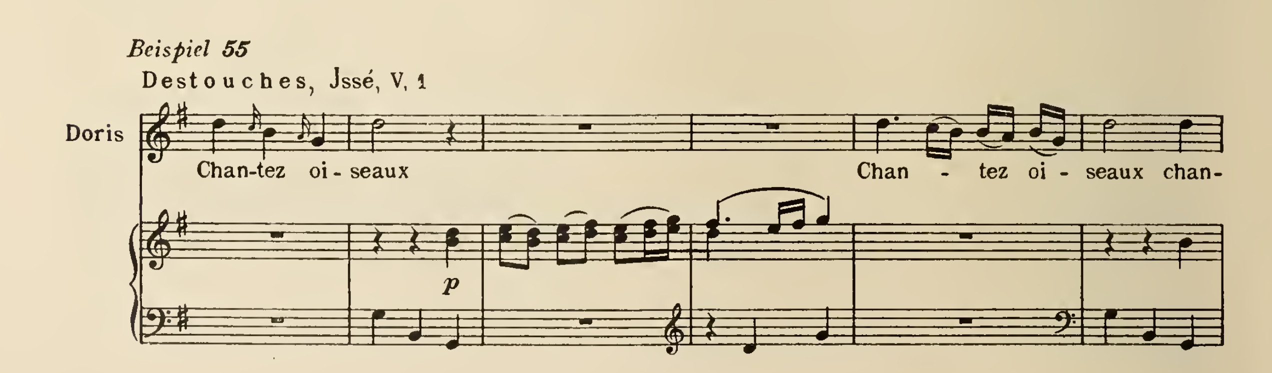
In der Musik der Pastorales kündigt sich zu sehr früher Zeit der Geist des Rokoko an. Schon in Destouches „Issé“ von 1697 ist die Schäferwelt vom Komponisten in zarten, duftigen Watteauschen Farben gemalt. Die melodischen Linien verlieren schon die Schwere des Lullyschen Stils, die Baßlinie schrumpft häufig zur rein homophonen Akkordstütze zusammen (Beisp. 54). Auch das Rezitativ geht in den Pastoralopern, da es dem Charakter der Szene angepaßt ist, öfter einen glattern äußeren Gang, als es den Grundsätzen des deklamatorischen Stils der französischen Oper entspricht.

Zu dem eisernen Bestand der Pastoraloper gehörten die Naturbilder und Echospielereien, mit Nachahmungen von Vogelrufen, Quellenrauschen und anderen Naturlauten. Das alte rationalistische „peindre la nature“ wurde aber in diesen Szenen gerade das Einfallstor des Neuen. Die Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte malten in ihren Szenen und Naturarien wohl die Landschaft, diese war aber gleichsam Personifikation des Zeitgeistes, sie war immer „anmutige Natur“ (Beisp. 55). Ebensowenig wie im Text ist auch in der Musik dieser Pastoralopern auch nur ein Hauch der wahren Natur zu verspüren. Alles ist hier zierlich und elegant. Ja man findet in den Pastorales um die Jahrhundertmitte die feinsten und zierlichsten Melodien des französischen galanten Stils überhaupt (Beisp. 56).

Beispiel 54

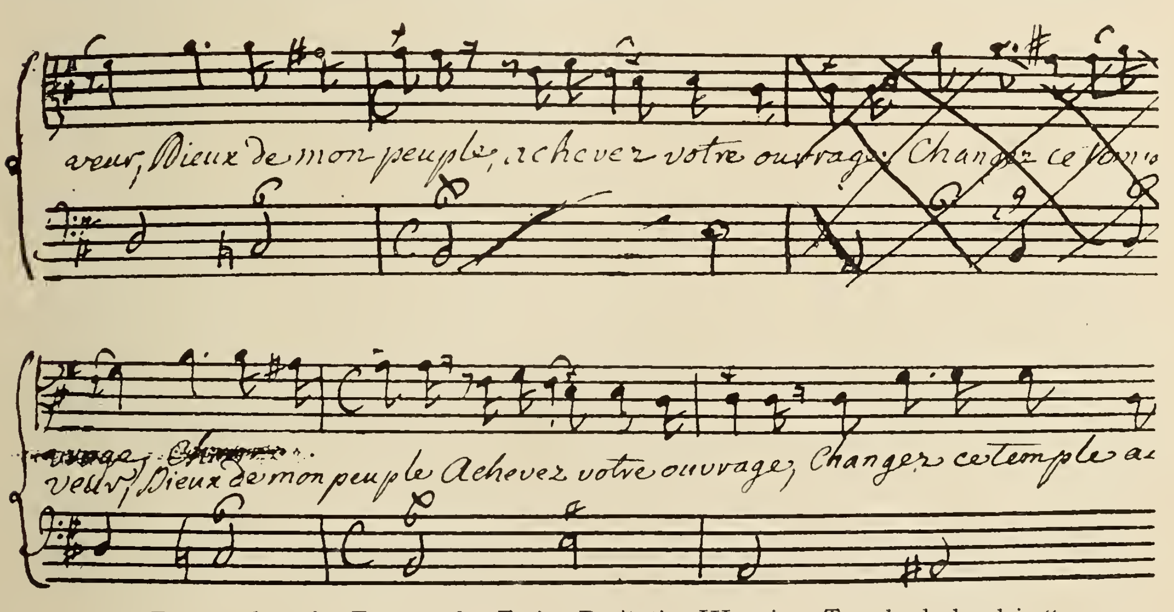


Beispiel 55





Von der Außenseite gesehen, gliedert sich das Opernschaffen J. Philippe Rameaus (1683 bis 1764) mit seinen zahlreichen Balletten und Ballettopern, denen nur vier Tragödien gegenüberstehen, in seine dramatische Umgebung reibungslos ein. Und dennoch stach diese Dramatik, wie die Erscheinung aus einer fremden Welt, gleichermaßen von der galanten Unterhaltungskunst der Pastoralopern, wie von dem Lullys Stil durchpausenden Abklatsch seiner Schule ab. Unverstanden vom Gewimmel der Allzuvielen, wie nur einer der Allergrößten, trat der nach Wahrheit strebende Dramatiker in den Kreis des mehr als je in einer anderen Kunstepoche herrschenden schönen und blendenden Scheines. Die Größe der Gegnerzahl,



34. Erste und zweite Fassung des Trajan-Rezitativs III, 4 im „Temple de la gloire" von Rameaus Hand. (Rameau-Ausgabe.)



35. Titelvignette zu Voltaire/Rameaus „Prinzessin von Navarra" von Baudouin. Vermählung des Dauphins 1745.

die der Künstler fand, ist der Gradmesser für die Plötzlichkeit des Aufeinanderprallens von Alt und Neu, von galanter Glätte und reiner Ausdruckskunst. Diese Schärfe der Gegensätze verwirrte Rameaus Zeitgenossen. Sie vermochten ihn nicht in die natürliche Ordnung der dramatischen Entwicklung einzureihen. Den einen erschien die Oper Rameaus als der vollendete Gegensatz zu der von Lully geschaffenen Norm, den anderen aber war der Künstler der Barockmusiker in Reinkultur.

Der in den ästhetischen Schriften der Zeit immer wieder gegen Rameau geschleuderte Vorwurf der barocken Schreibweise, in den die Tadel seiner Überladenheit und Schwierigkeit auszumünden pflegten, erscheint uns Heutigen als die vollständige Verkennung von des Künstlers Streben nach charakteristischem Ausdruck seiner Musik. Rameaus tiefsinniges Wort aus seinem Brief an Houdart de la Motte (25. Oktober 1722) von dem Opernkomponisten, der „die Natur studieren solle, bevor er sie nachahme, und der durch dieses Studium und seinen eigenen Geschmack und Geist befähigt werde, die musikalisch technische Nuancierung mit der des Ausdrucks in Einklang zu bringen", ist allein schon genügend, um das Nichtverstandenwerden eines in solche Tiefen der musikalischen Charakterisierungskunst dringenden Geistes durch seine galante Umgebung darzutun. Die Einschränkung ist hier zu machen, daß dieses Urteil nicht für das dramatische Gesamtwerk Rameaus gilt, insbesondere keine Geltung hat für die Teile seiner Opern und Ballette, in denen sich auch dieses gewaltige Genie den Forderungen der Mode gebeugt hat.

Rameau war nicht ein Umgestalter der Gattung, wie R. Wagner. Die Quinault-Lullysche Opernform, die seiner Zeit sakrosankt erschien, von der Voltaire sagte, daß sie einen Begriff von der klassischen Tragödie Athens zu geben vermochte, hat er nicht angetastet. Seine schwachen Textdichter lieferten ihm nur matte Kopien der großen Vorbilder, und ließen ihr eigenes Licht nur leuchten, wenn es galt, die klaren, klassischen Linien Quinaults im Sinne des Zeitgeschmacks ins Spielerische aufzulösen, wie in Gentil-Bernards Air der „Amour":

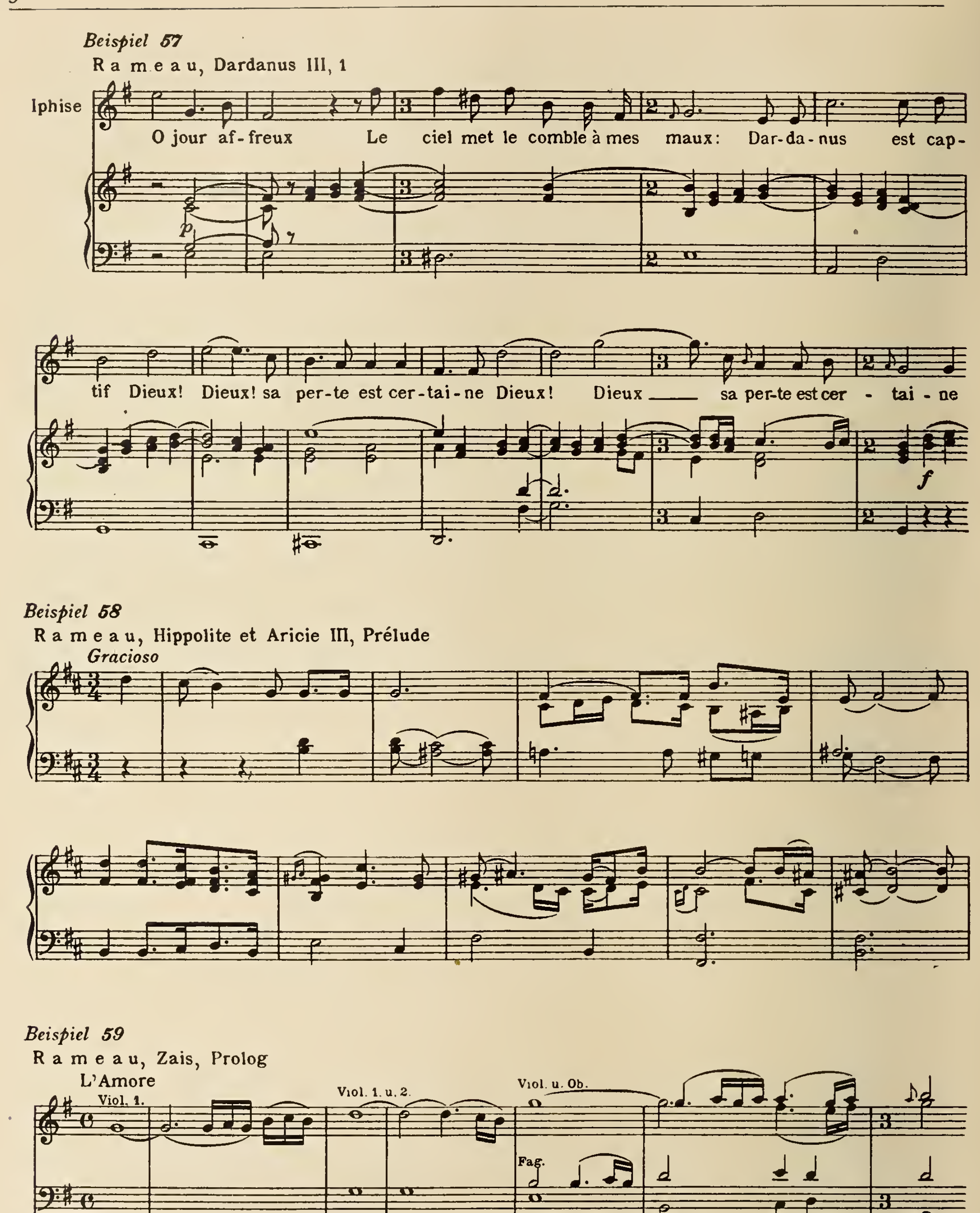
Jeune zéphir
Vole, et fuis le plaisir!
Verse les fleurs
Les cœurs
Vont en faire à tous moments
Les nœuds les plus charmants.
Prêtons nos ailes
Aux belles,
Pour rendre heureux plus d'amants.
(Castor et Pollux. Prologue.)



36. Karikatur von Campion de Tersan auf Rameaus und Voltaires „Temple de la gloire“.

Rameaus Reform der französischen Oper — Anbahnung dessen, was Gluck zu Ende führte — setzt bei der dramatischen Einzelheit den Hebel an, vertiefte die musikalische Charakterzeichnung der Personen und durchgeistigte die dramatische Situation. Die expressive Dramatik des Komponisten feierte besondere Triumphe in den Einleitungen der Szenen und Aufzüge. Eine Stimmungseinführung, wie die zum 3. Akt des „Dardanus“, in der Iphise in einer einsamen Galerie die Gefangennahme des Dardanus beklagt, mit ihrer langsam zum Ausdruck des vollen Schmerzes sich heranbohrenden Technik und dem Zurückfluten in die leise Klage des Anfanges am Schlusse der Szene, erschloß der musikalischen Dramatik eine neue Provinz. Das Rezitativ ist in dieser Szene in der Tat leicht italianisiert. Es gibt zwar die deklamatorische Grundlage des französischen Stils nicht völlig preis, verrät aber in der weicheren und gerundeteren Gesamtlinienführung die Einwirkung der italienischen Kantabilität (Beisp. 57).

Der Vorliebe der französischen Oper für Naturmalereien huldigte Rameau in nicht geringerem Maße als seine Mitkomponisten. Eine eigene Kategorie von Naturbildern schafft er da, wo er die Natur gleichsam vermenschlicht. Wie zu Beginn des 3. Aktes von „Hippolite et Aricie“, einem Bilde, in dem die Schwermut des Menschenherzens und die endlose, über der weiten Meeresfläche liegende Trauer in ein Stimmungsgemisch ineinanderfluten (Beisp. 58). Viele von Rameaus dramatischen Naturmalereien, den vielbewunderten Gewitterszenen, Seestürmen und Waldszenen, zeugen von des Künstlers Streben, „der schönen und einfachen

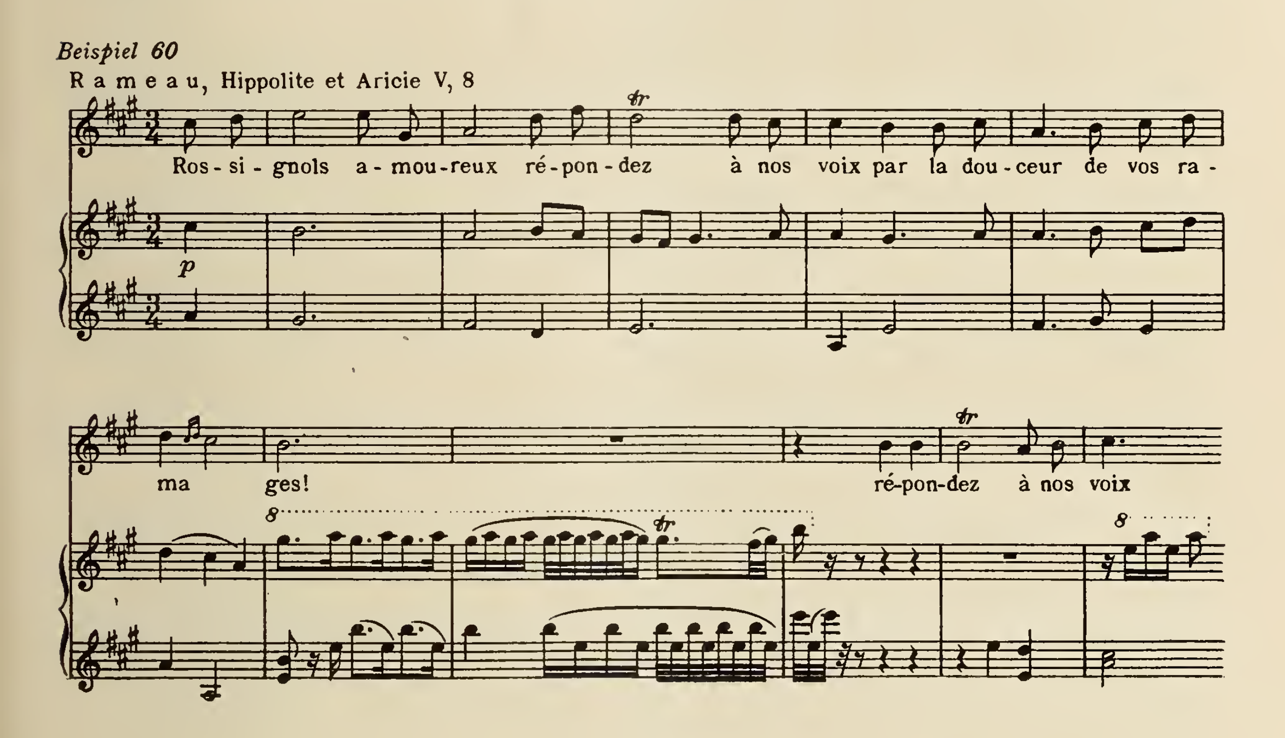


[Chaque instrument entre ici un temps l'un après l'autre, d'abord doux, puis en enflanc insensiblement jusqu'au plus fort]

Natur" auf die Spur zu kommen. Denn die meisten dieser mit dem ganzen Aufgebot der gewaltigen Instrumentationskunst, über die Rameau gebot, entworfenen Naturbilder beruhen auf der Verwendung und Durchführung einfacher Motive, die oft in ähnlicher Weise wie bei R. Wagner den Charakter von Natursymbolen annehmen (Beisp. 59). In Rameaus Naturarien hingegen herrscht — im Gegensatz zu vielen der sich ins Überzeitliche verlierenden choralen und instrumentalen Naturszenen — zumeist der Geist des Zeitgeschmacks und die Absicht auf bildhafte, malerische Nachahmung (Beisp. 60).

Beispiel 60

Rameau, Hippolite et Aricie V, 8



C. DEUTSCHLAND.

Für Deutschland in der Übergangszeit ist die bisher noch herrschende Meinung, daß die letzte im Augenblick des Dahinsterbens noch einmal mit aller Vitalität durchpulste Aktivität des Barocks, und die abrupt einsetzende Vollkraft des neuen Stiles bei den Mannheimer Sinfonikern sich in dramatischem Aufeinanderprallen berühren, nicht mehr zu halten. Nicht Ablösung der Stile, vielmehr Stilüberschneidung ist auch für die deutsche Musik der ersten Jahrhunderthälfte gegeben. Freilich in einer ganz besonderen Art. „Die deutsche Musik hat das meiste von den Ausländern entlehnet, und sie unterscheidet sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die sie in der Harmonie anwendet", sagt Scheibe in einem Wort, das die musikalische Situation für unser Land klar genug beleuchtet.

Und während noch die nationale Entwicklung unserer kontrapunktischen Tonkunst sich auf einen nicht mehr zu übersteigenden Höhepunkt hinaufschraubte, begann schon in dem

ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts der internationale Mischungsprozeß einer neuen Stilentwicklung, die in der reifen Klassik ihren Höhepunkt erreichte. Einem Joh. Seb. Bach, der unberührt von der Deutschland überflutenden italienischen Opernmusik blieb, tritt jetzt in dem Übergangsmusiker ein neuer Typus gegenüber, der vorerst noch schwer mit den Problemen der ausländischen Musik ringt, sein Schaffen in sie hinein, wenn auch noch nicht über sie hinaus, ringt. In hartem Kampfe stehen alle diese deutschen Musiker der Übergangsepoche, die durchaus nicht etwa mit leichten Füßen in den Kreis der galanten Musik hineinspringen.

Die ästhetischen Schriften der Zeit bekunden es, mit wieviel echt deutscher Gründlichkeit und Sachlichkeit die Probleme des neuen musikalischen Geschmacks in Deutschland erörtert wurden. Wie klar umschreibt Scheibe, der als Anhänger eines Dubos und Gottsched mit dem Herzen im alten Lager sich befindet, das Wesen des italienischen Stils: „Es ist aber die Eigenschaft der italienischen Musik, vornehmlich die Zärtlichkeit, und ein angenehmes, rührendes und doch lebhaftes Wesen. Sie liebet einen weit ausgedehnten, doch aber fließenden Gesang, der aber keine starke harmonische Begleitung verträgt. Diese soll vielmehr schwach oder mittelmäßig sein. Sie ist reich, fremde und kühn in ihren Empfindungen, und diesen erteilet sie sehr oft eine heftige, und auch wohl rauhe Auszierung, die aber dennoch gefällt. Man sieht also, daß sie mehr Gesang als Harmonie erfordert. Der Gesang befindet sich auch allemal in der Hauptstimme, und man wird nicht leicht finden, daß eine Nebenstimme auch etwas singen sollte, vielmehr muß diese nur einer nachlässigen Begleitung wegen vorhanden sein."

Scheibe, der vom Komponisten verlangt, daß er alles „mit Vernunft ergreifen" soll, setzt sich mit ebensoviel Nachdruck für die Trennung der verschiedenen Stile ein, wie er gegen die Vermischung der nationalen Schreibarten spricht. Wie sehr aber eine solche Ansicht damals — im Jahre 1745 — nur auf dem Papier stand, während in Wirklichkeit die Durchdringung der Stile längst im Schwunge war, zeigen gerade die Ausführungen über den Mischstil — die sogenannte ungleiche Schreibart — im „Kritischen Musikus". Sie entsteht durch die Vermischung der verschiedenen Charaktere der nationalen Musiken, und ist dem rationalen Klarheitsbedürfnisse Scheibes ein Greuel. Aber gesteht er der Wahrheit gemäß — und dieses Eingeständnis ist uns der wertvollere Teil seiner Anschauungen —, diese Vermischung findet sich „in den meisten musikalischen Stücken". Wie den meisten „vernünftigen Leuten" seiner Epoche ist Scheibe die neue, aus der italienischen Oper hervorgegangene, galante Musik, deren Vertreter — wie er einmal sagt — nicht denken können, ein heimliches Gift. Demgegenüber steht der andere große Theoretiker und Ästhetiker der Übergangsepoche, der so oft mit Scheibe in einem Atem genannte Hamburger Johann Mattheson, der neuen Geistigkeit um vieles näher. Sein Hauptwerk, das als Ergebnis seines kunsttheoretischen Schaffens zu werten ist, „Der vollkommene Kapellmeister" von 1739, wird mit einer scharfen Absage an die rationale Grundlage der Musik eröffnet: „Es sei noch einmal, und zwar für allemal, gesagt: Die guten mathematischen Verhältnisse machen nicht alles aus. Es ist ein alter, eigensinniger Irrtum. Aus ihnen entspringt gar nicht alle Schönheit in allen Dingen. . . . Die unendliche, unbegreifliche, unermeßliche Mischung; die gescheute und geübte Anwendung; die ungenannte, angeborene und nie zu erlernende Anmut; das Ich-weiß-nicht-was; die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse samt derselben herzrührendem Gebrauch, enthalten die wahren Kräfte melodischer und harmonischer Wirkungen, zur Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens."

Mit aller Macht befreit sich so das Sinnliche aus der barocken Umklammerung durch die Vernunft. Und wie Mattheson hier als Wegbereiter einer neuen musikalischen Kunstlehre sich gibt, so tritt er als Theoretiker des neuen Stils in seiner Melodielehre auf. Wenn er behauptet, daß er unstreitig als der erste „auf eine einzelne, saubere Melodie als auf das schönste und natürlichste in der Welt gedrungen habe", so hat der Redselige einmal in der Tat den Mund hier nicht zu voll genommen. Immer wieder hämmert er seinen deutschen Landsleuten ein, daß nicht der Kontrapunkt, d. h. die vollständige Melodie, sondern der galante, einstimmige Stil das Heil der Musik sei. „Das Gehör empfindet hiergegen oft größere Lust an einer einzigen wohlgeordneten Stimme, die eine saubere Melodie in aller natürlichen Freiheit führt, als an vierundzwanzig, bei denen dieselbe, um sich allen mitzuteilen, dermaßen zerrissen ist, daß man nicht weiß, was es heißen soll. Die bloße Melodie bewegt in ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen solchergestalt, daß sie oft alle harmonische Künste übertritt." — Diese Absage an die Technik des Barocks verband Mattheson noch mit der Mahnung an die deutschen Musiker, „Italien, ohne dessen wahre Künstler schwerlich etwas Ausnehmendes in der Musik auszurichten stehe, sowie die natürlich angenehme Singart der Franzosen auf das beste nachzuahmen" (Vorbericht zur „Musikalischen Ehrenpforte").

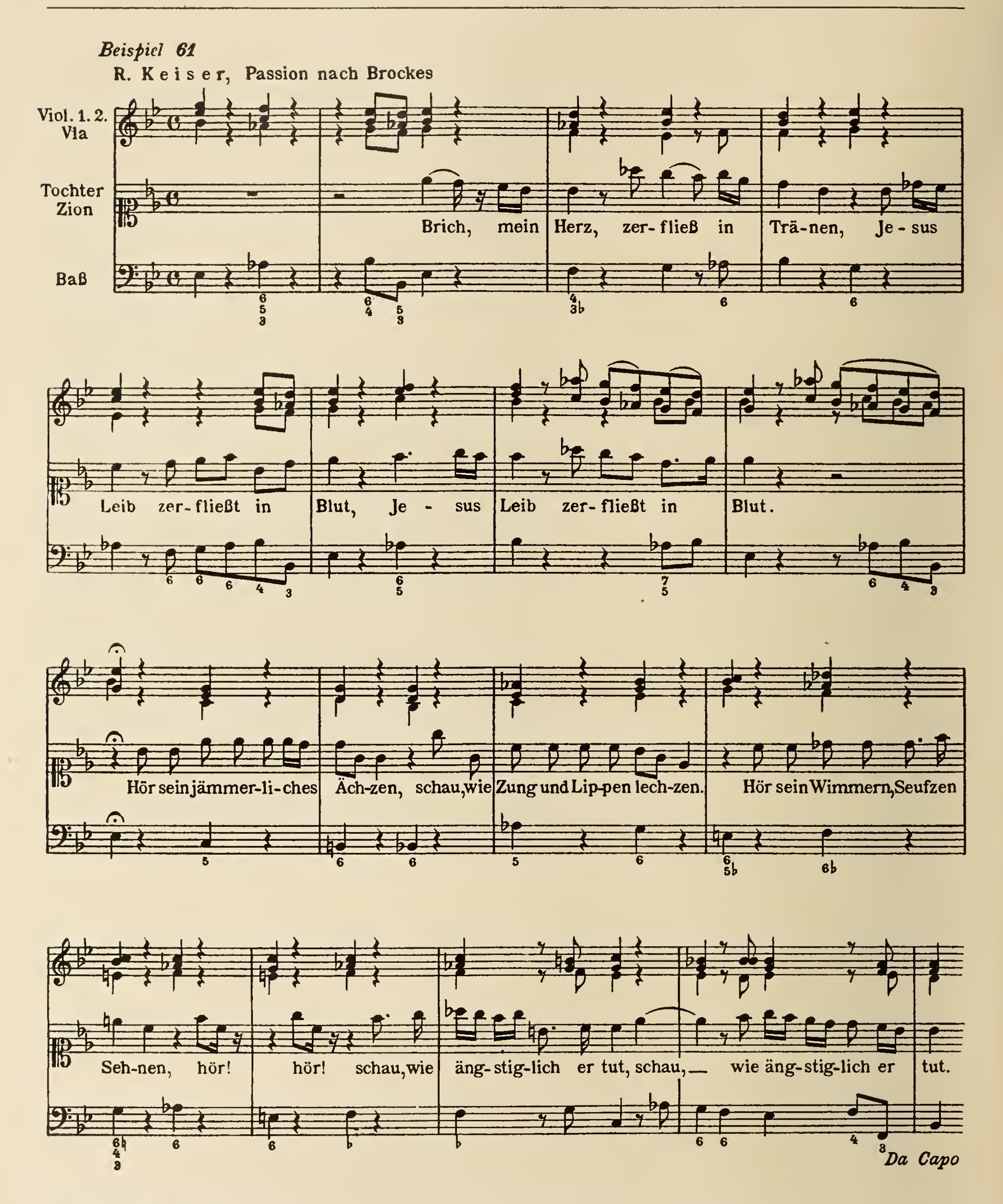


37. Joh. Mattheson. Stich nach Wahll von Joh. Jak. Haid.

An die Spitze der deutschen Übergangskünstler, die deshalb so zu nennen sind, weil ihr Schaffen sowohl der barocken Kontrapunktik, wie dem homophonen, galanten Stil zugleich angehört, darf mit Fug der Hauptvertreter der Hamburger Oper, der geniale Reinhard Keiser (1674—1739), gestellt werden. In den Worten aus Telemanns Sonett:

> Wie hat er den Gesang zum vollen Schmuck gebracht,
> den dazumal die Welt noch ungestalt gekennet,
> Zu diesem zog ihn bloß ein angeborner Trieb,
> durch den er ohne Zwang der Schulgesetze schrieb

ist das Wesen des Künstlers im innersten Kern berührt. Mühelos, ohne Tasten, Suchen und lange Überlegung fand er das, um das seine Nachfolger in der Melodiegestaltung mühsam haben ringen müssen (Beisp. 61). Das Beispiel aus Keisers Passion nach Brockes zeigt aber



neben den leuchtenden Vorzügen auch gewisse Nachteile des Melodikers. Mit dem sinnlichen Schmelz verlor das beginnende Rokoko hier schon die innige Worttoneinheit der polyphonen

Epoche. Auf das Ausdeuten des tiefsten Sinnes der Dichtung kommt es dem Komponisten hier weit weniger an als darauf, sich auszusingen, in Tonschönheit zu schwelgen. Bei Keiser ereignet sich einer der ganz seltenen Ausnahmefälle im Leben der Stile, daß Anfang und Ende der Stilepoche sich zu verknüpfen scheinen, daß die jünglinghaften Züge des Melodisten Keiser schon denen des Vollenders des Rokoko, denen Mozarts, in vielem ähnlich sind (Beisp. 62). Keisers Zwischenstellung prägt sich besonders häufig in dem Gegensatz einer völlig modernen Oberstimmenmelodik und dem einer durchaus barock-linearen Baßführung aus. Beide Stimmen gehören dann in der Tat zwei verschiedenen stilistischen Welten an, wie in dem Ballett von „Bauren und Baurenkindern" aus „Krösus".

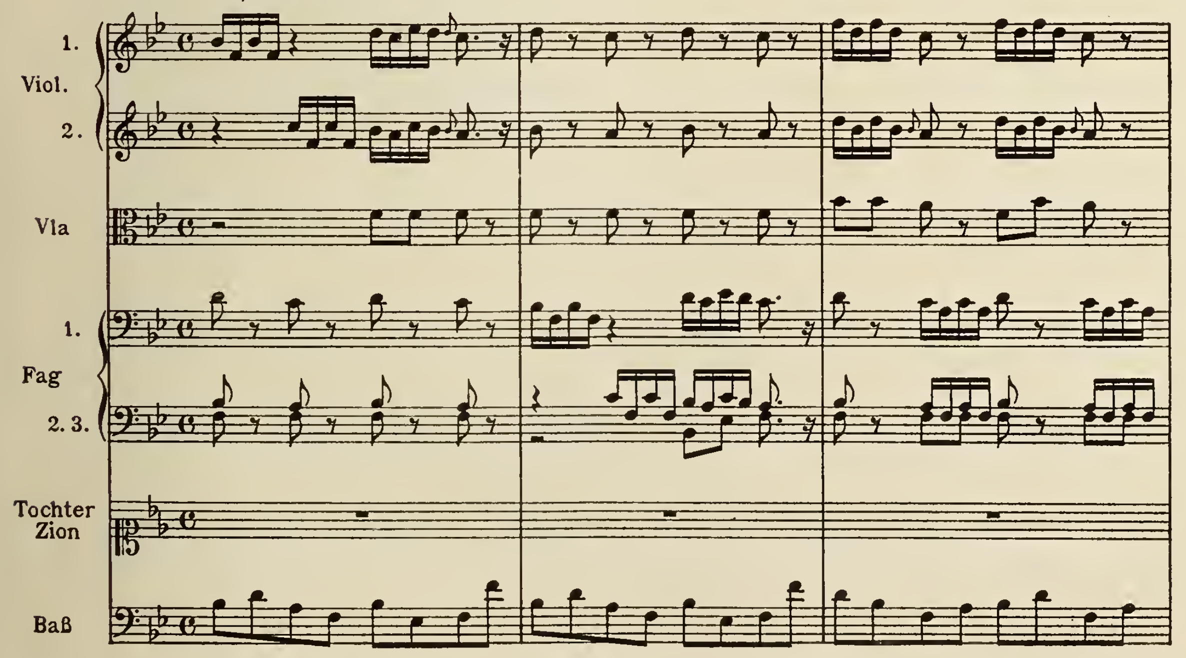
Neben dem naiven Keiser ist der große Hamburger Georg Philipp Telemann der Sucher und bewußte Finder und Aufspürer neuer Musikwege.

Telemann, der 1681 in Magdeburg als Sproß einer Pastorenfamilie das Licht der Welt erblickte, einer der größten musikalischen Vielschreiber, ist der zu seiner Zeit bekannteste deutsche Tonkünstler. Als Leipziger Student begründete er dort ein Collegium musicum, wirkte als Organist der dortigen Neukirche und bediente die Thomaskirche, an der Kuhnau als Kantor tätig war, mit Kompositionen. Die Hauptstätten von Telemanns Wirksamkeit als Kapellmeister waren Sorau, Eisenach — wo er mit J. S. Bach freundschaftlich verkehrte —, Frankfurt a. M., und — seit 1721 — Hamburg, wo er im Jahre 1767 starb.

In seinen theoretischen und ästhetischen Untersuchungen noch mehr Rationalist als sein Zeitgenosse Mattheson, fühlt er sich doch in der Praxis weit mehr in den neuen Stil ein als dieser. Mit einer an Verbissenheit grenzenden Zähigkeit bohrt sich Telemann in die Eigenheiten der verschiedenen nationalen Stile ein, neben dem französischen und italienischen auch den polnischen Stil nicht verschmähend. Als er im Kapellmeisteramte zu Sorau die französische Ouvertürenmusik kennenlernte, legte er sich — nach seinen eigenen Worten — „ganz auf

Beispiel 62

R. Keiser, Passion nach Brockes



Eilt

ihr an-ge-focht-ne See-len, eilt! eilt!



Georg Philipp Telemann.
Kupferstich von Val. Dan. Preisler, nach einem Gemälde von Ludwig Mich. Schneider, Nürnberg 1750.



ihr an-gefochtne See-len, eilt! eilt! geht aus Achsaphs Mör-der-höh - len



38. Titelvignette von C. F. Fritzsch Sohn 1741 zu Telemanns „24 theils ernsthaften, theils scherzhaften Oden“.



39. Handschrift Telemanns. Aus den „Hirten bei der Krippe zu Bethlehem". Text von Ramler. (Staatsbibl. Berlin.)

derselben Schreibart", und verfertigte in zwei Jahren an 200 Ouvertüren in französischem Stil. Aus Telemanns Briefwechsel mit K. H. Graun ist ein Ausspruch bekanntgeworden, der beweist, wie rastlos der Geist des Unerschöpflichen tätig war, die ausgetretenen Geleise der Kunst zu vermeiden. Er spricht zuerst davon, daß er sich seit Jahren ganz marode melodiert habe, und schließt: „Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden, so muß man es in der Harmonie suchen. Ja heißt es: man soll aber doch nicht zu weit gehen; bis in den untersten Grund, antworte ich drauf, wenn man den Namen eines fleißigen Meisters verdienen will."

Das Schaffen dieses bienenfleißigsten aller deutschen Musiker der damaligen Zeit mündet aber in seinen Höhepunkten durch alle Nachahmungen hindurch in die Gebiete der ureigenen stammesartigen Geistigkeit aus. Telemanns charakteristische Ouvertüren bieten gute Beispiele dafür. In der Form ganz und gar Lullysch, deuten sie ihren Stoff doch mitunter mit ganz und gar deutscher Zartheit und Feinsinnigkeit aus. So die „Wasser-Ouvertüre", bei der die fremden stilistischen Eigenschaften hinter der geradezu genial geschauten Bildhaftigkeit des Vorwurfs zurücktreten. Ein antibarocker Geist, der Geist eines rein deutschen musikalischen Rokoko ohne fremde Beimischung, spricht sich in der Trioepisode des Satzes: Die erwachende Thetis, aus dem gleichen Werk, aus (Beisp. 63). Telemanns durch M. Seifferts Neuausgabe leicht zugänglichen „Fantaisies pour le Clavessin" interessieren — abgesehen von ihrer besonderen klavieristischen Bedeutung — weniger als durch ihre äußerliche An-

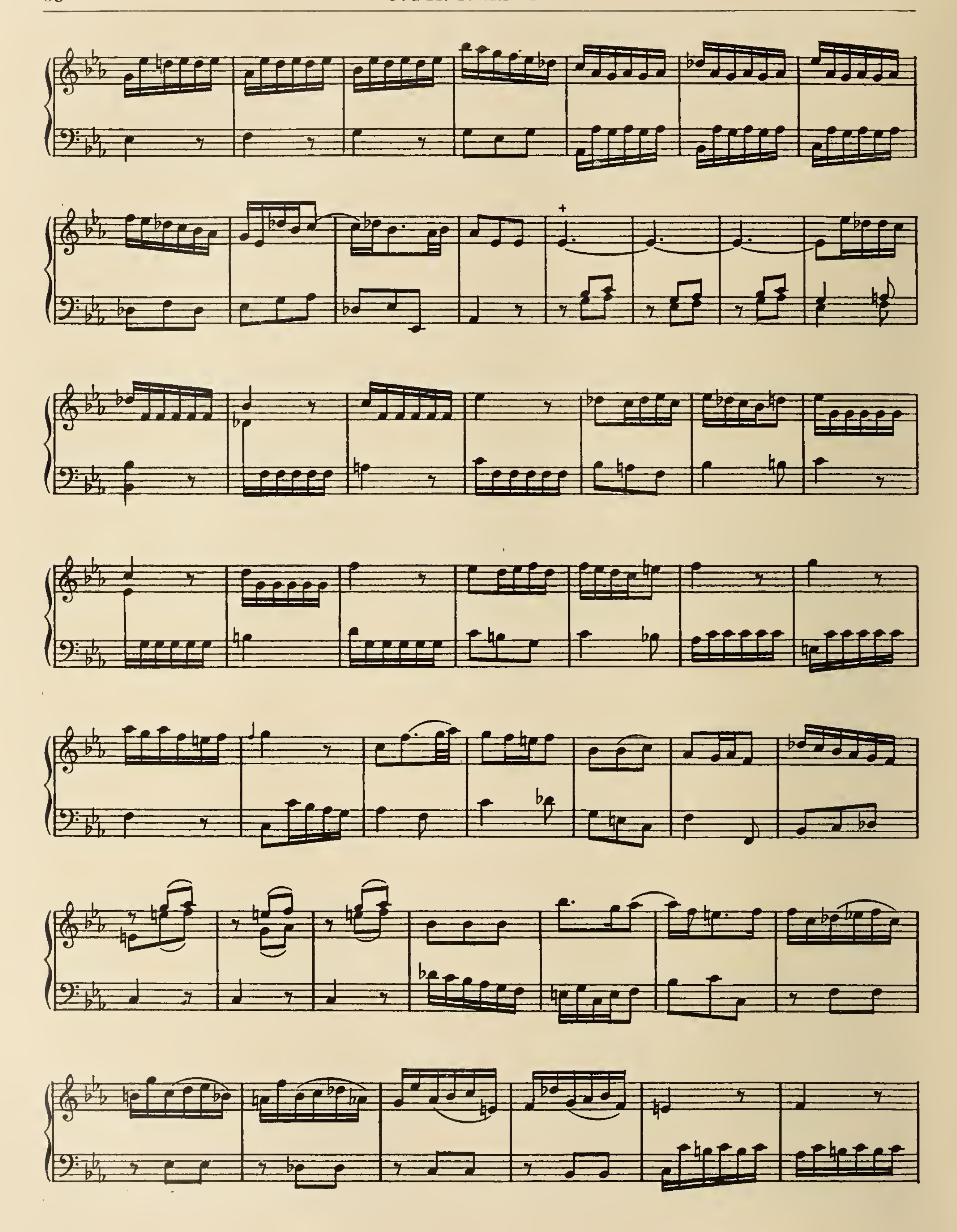
Beispiel 63



lehnung an Scarlattis und Lullys Ouvertürenschema durch die in ihnen geleistete Vorarbeit an der Zukunftsform der Sonate. Tempo di Minuetto der Fantasia Nr. 6 enthält das Grundschema des Sonatensatzes mit Exposition (zwei Themen), Durchführung und Reprise, die mit dem für diese Übergangszeit noch seltenen, scharf markierten Einsatz mit dem ersten Thema einsetzt. Alle diese wesentlichen Eigenschaften des modernen Sonatensatzes sind knapp und rudimentär, aber sie sind vorhanden und erweisen, wie der Komponist auch auf diesem Gebiete seine Arbeit am Webstuhl der neuen Formen verrichtete (Beisp. 64). Stil-

Beispiel 64









geschichtlich wichtig sind die Phantasien besonders auch deshalb, weil sie die Homophonie der Italiener dem deutschen Klavierstil zuführen. Telemann, der etwa in ,,Les Soupirs amoureux" seiner Suite ,,Don Quichotte" schon mit modischen Seufzern aufwarten konnte, wie später nur irgendein Mannheimer, hat weiterhin besondere Verdienste um die Ausbildung eines eigene Wege gehenden deutschen Rezitativstils. Zahlreiche Stellen aus seinen Kantaten beweisen, mit wieviel Überlegung der Künstler in der Tat an das Problem heran getreten ist, den italienischen Sprechgesang mit französischer, arioser Melodik zu durchflechten, und wie dann aus dieser Mischung doch schließlich schon ein deutsches Novum entstand.

Der Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner (1683—1760), sowie sein Zeitgenosse und Schüler Joh. Friedr. Fasch (1688—1758) ragen zwar heute nicht mehr so weit aus ihrer Umgebung heraus, wie zur Zeit ihrer ,,Entdeckung" durch Hugo Riemann, jedoch bleibt ihre Stellung unter den Pionieren des Instrumentalstils unbestritten. Beide sind als Sinfoniker entschieden Mitschöpfer des Grundschemas der neuen Sonatenform, wobei sich die Individualitäten nach der Richtung von Thema und Arbeit trennen. Graupner erscheint durchaus als der Lebendigere, der an die Stelle der pathetischen Barockthematik das leichte, graziös sich anstückelnde Thema schreibt (Beisp. 65). Graupners in den Denkmälern der deutschen Tonkunst (Band 29/30) veröffentlichtes Konzert für je zwei Flöten, Oboen und Streichorchester enthält instrumentale Mischungswirkungen von einer Feinheit und Leichtigkeit der Klangvariation, die weit über die Vorstellungswelt des barocken Musikers



40. Zur ,,Dido" von Graupner.
Von J. van Vianen. (Schneider Sammlung.)

Beispiel 65



hinausgehen. Der in die kleinsten motivischen Bruchstücke verbröckelnde Schluß des ersten Satzes des Konzerts ist von einer frappierenden Kühnheit und einer für die Zeit erstaunlichen Modernität.

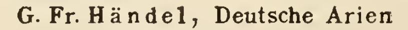
Fasch schöpft als Erfinder mehr als Graupner aus dem melodischen Material der vorangegangenen Epoche. Aber er verwendet dieses Material in besonderer Weise. Statt breit ausgebauter Themen bringt er zumeist wirkliche thematische Arbeit (Riemann), die sich von der Technik des fugierten Stils mit ihrem starren Festhalten des Themas bedeutsam unterscheidet. Bei Fasch verliert die Durchführungstechnik ihre Schwere. Das Gefüge lockert sich, wird klarer und durchscheinender (Beisp. 66).

Beispiel 66

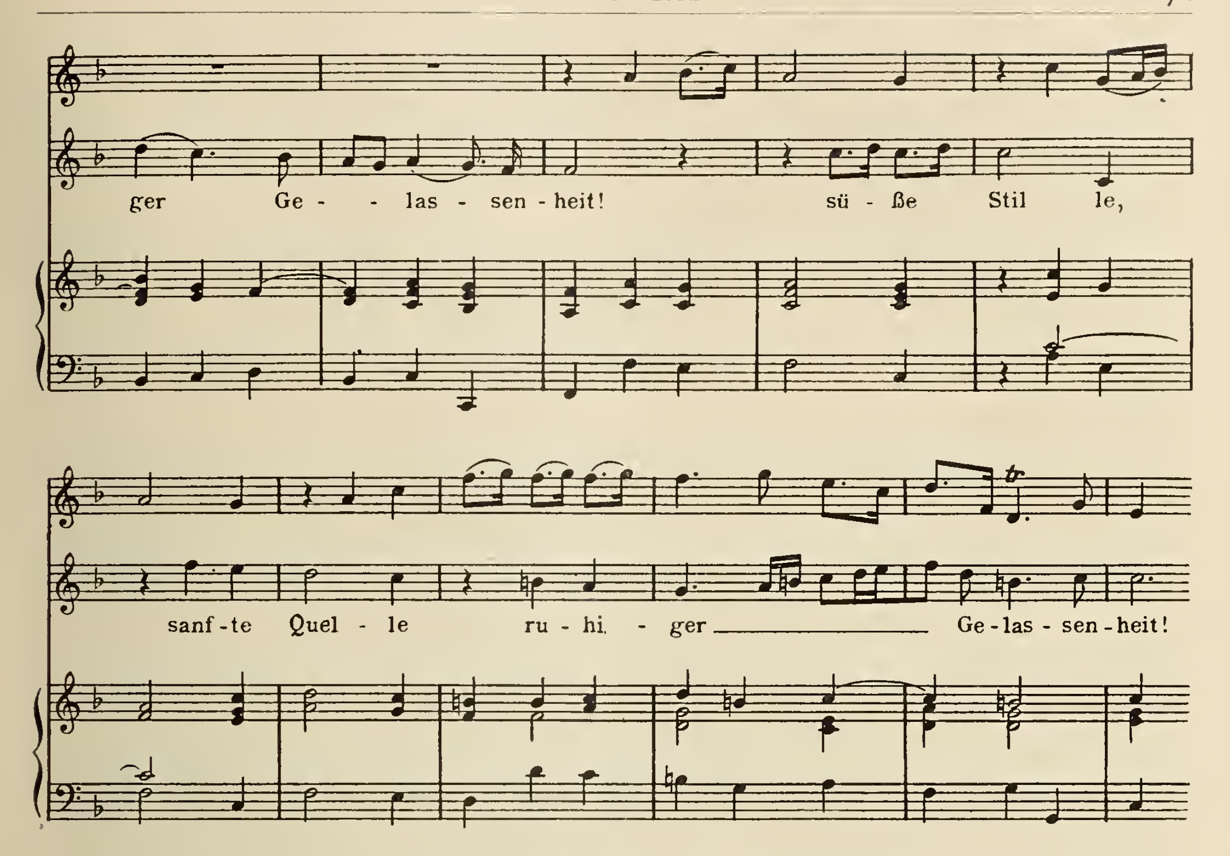


Deutlicher als in den großen Musikgattungen spiegelt sich in der kleinen Welt des Liedes der Prozeß der Loslösung vom fremden Vorbild und das Suchen nach dem eigenen Stil. Eine Schilderung, wie die in Hunold-Menantes „Satirischem Roman“: „Inzwischen gingen welche

Beispiel 67







in der Stuben auf und nieder und sangen teils ein französisches Liedgen teils eine verliebte Arie aus der Opera", ist ein die geschichtliche Situation des Liedes am Anfang des Jahrhunderts widerspiegelndes Kulturbild. Hier italienische Arie, dort französisches Lied! Durch beide mußte erst unsere deutsche Tonkunst hindurch, bevor sie das eigene Lied erringen konnte.

Der Zeitpunkt, an dem das Lied des Rokoko ins Leben trat, fällt ins dritte Jahrzehnt. Die Stilgrenze zeichnet sich hier einmal recht sichtbar ab, tritt klar hervor bei einem Vergleich mit Händels ,,Neun deutschen Arien" aus Brockes ,,Irdischem Vergnügen" aus dem Jahre 1729 mit den vier Jahre später liegenden ,,Singe-Spiel- und Generalbaßübungen" Telemanns. Händel zeichnet in dem Naturbilde der Arie ,,Süße Stille" die Natur mit feinen Strichen (Beisp. 67). Der Atem der pathetischen Gegenwelt weht durch die Arie. Es ist die heroische Idylle, deren Muster Händel hier entwirft. Aber so leicht und entspannt auch alles scheint, die Linie des Barocks ist doch nicht überschritten. Sie durchbrach als der erste im Liede wiederum der Feuergeist Telemanns (Beisp. 68). Die ,,Pastorell" Telemanns ist nicht mehr naturhafte Widerspiegelung gelöster heldischer Kräfte, sie ist vielmehr ganz und gar ,,anmutige Natur" im Sinne der neu aufkommenden Naturanschauung. Im Aufbau ist das Lied klar, einfach, antiarios.

Des Sperontes merkwürdige Liedsammlung: ,,Singende Muse an der Pleiße" (1736—1745) machte dem Liede des Rokoko den Weg vollends frei. Wiederum war es für unsere Kunst eine Befreiung, die in diesen Tanz- und Marschliedern aus aller Herren Länder den Umweg über das Ausland ging. Vor den Augen des deutschen Musikers erhoben sich in diesen einfachsten Gebilden mit ihren ,,quadratischen" Rhythmen Musterbilder der vom Arienschema

41. Frontispiz zu Sperontes „Singender Muse". Leipzig mit Thomaskirche.

unberührten Form, zu der deutsche Schwere und deutsches Ausspinnen des melodischen Fadens in der Liedkomposition aus sich nicht so geraden Weges gelangt wäre. Das Ausland, so England schon zu Anfang des Jahrhunderts, hatte seine bestimmten, klaren Ansichten über die Kleinform des Liedes. Der Dichter Friedrich von Hagedorn wies in der Vorrede seiner „Sammlung neuer Oden und Lieder" von 1742 auf eine Beschreibung der Liedform in der englischen Wochenschrift „The Guardian" von 1714 hin, in der es heißt, daß ein Lied

Beispiel 68

G. Ph. Telemann, Pastorell (Singe-Spiel-und Generalbass-Übungen)

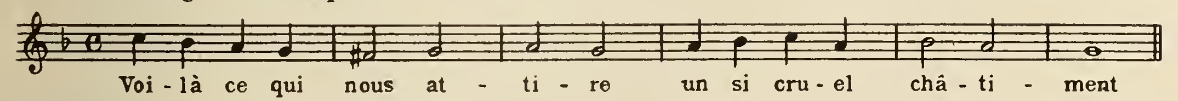




allen Glanz verliert, wenn es nicht mit äußerster Sorgfalt poliert und geputzt sei. „Ein Lied ist gleichsam ein kleines Gemälde von Schmelzfarben," — so besagt die gleiche Quelle — „das alle feinen Ausdrücke des Pinsels, einen Glanz, eine Glätte und endlich diejenigen zarten, vollkommenen Ausbildungen erfordert, die in größeren und solchen Figuren, welche von der Stärke und Kühnheit einer meisterlichen Hand ihre ganze Schönheit erhalten, überflüssig und übel angewandt sein würden." Aus dem englischen Lied klangen dem deutschen Komponisten schon jene elegischen Töne entgegen, die den aus Frankreich herübergewehten Pikanterien und Galanterien eine starke Dosis Empfindsamkeit beimischten. Die Nachahmung der Stileigentümlichkeiten des französischen Liedes erstreckte sich in unserem deutschen Rokokoliede bis in die kleinsten Einzelheiten, wie bis zur Imitation der durch die französische Sprechweise hervorgerufenen Leicht-Schwer-Rhythmik, die im deutschen Liede geradezu sinnwidrige Betonungen hervorrief (Beisp. 69 und 70).


Beispiel 69

Air aus Le Sage: Télémaque (1715)

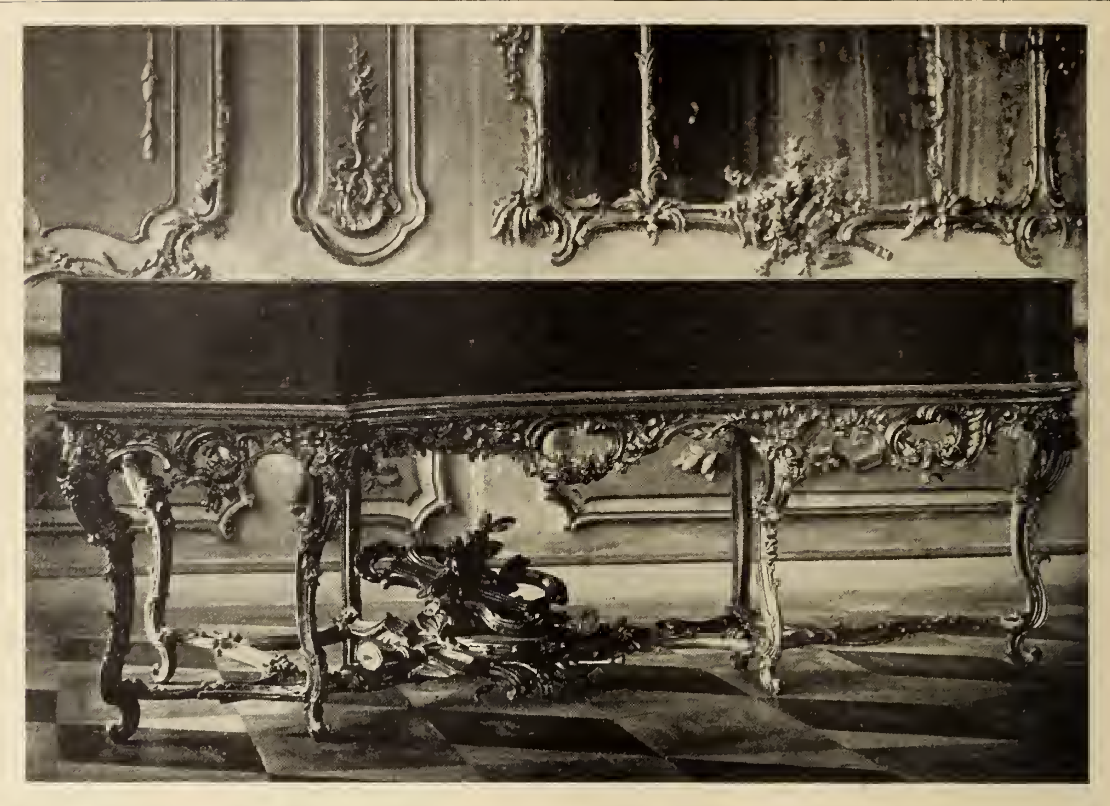


Beispiel 70

G. Ph. Telemann



Im schnellen Anstieg erklomm das Rokokolied der Telemann, Valentin Görner, Johann Ernst Bach, Valentin Herbing seinen ersten, noch in der ersten Jahrhunderthälfte aufragenden Gipfel. Görner, der in seinen „Neuen Oden und Liedern" nur Hagedornsche Texte vertonte,

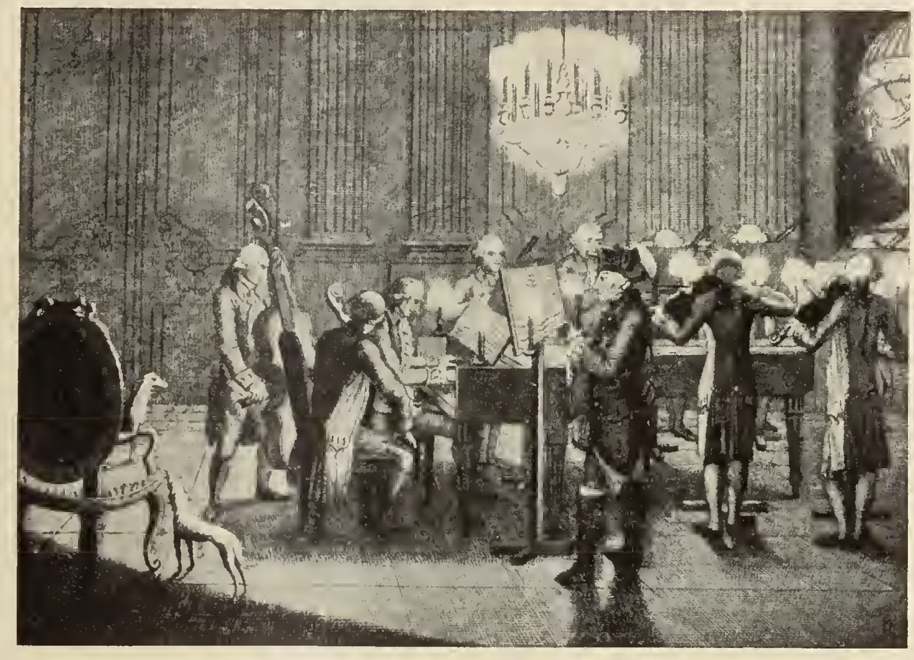


42. Silbermannflügel Friedrichs des Großen im Neuen Palais bei Potsdam. (Staatl. Bildstelle.)

hat dieser musikalischen Anakreontik selbst im Vorwort des dritten Teiles dieser Sammlung das Kennwort beigegeben, das einer weiteren Beschreibung enthebt: „Das Gefällige, das Reizende, das Scherzende, das Tändelnde, das Verliebte, das Lustige ist in den Melodien mein Vorwurf gewesen!“ Das mochte dem graziösen Hamburger Dichter und Lebenskünstler aus der Seele gesprochen sein. Görners Melodien scheinen in der Tat das Innerste dieser leichten Dichtungsart auszusprechen. Wenn in ihnen aber auch die galanten Symmetrien und quadratischen Rhythmen vorherrschen, so strebt doch Görner mitunter — beispielsweise durch feine Dehnungen auf der Penultima — wie in dem Liede an eine Schläferin — mit Geschick danach, das eintönige Geklapper des metrischen Gleichmaßes des Tanzliedes zu unterbrechen.

Bevor noch der Stilübergang endgültig vollzogen war, bildeten sich an den verschiedensten Teilen Deutschlands Komponistenzentren, die den Zeitgenossen alsbald unter dem Namen der Berliner, Wiener, Mannheimer, der Sächsischen und der Böhmischen Schule bekannt waren. Unter diesen sind die drei zuerst genannten Schulen die bedeutendsten, die insofern auch noch die Besonderheit gemein haben, daß alle drei in zwei sich scharf voneinander abhebende Gruppen einer älteren und jüngeren Schule zerfallen.

Den Grundstock der Berliner oder Norddeutschen Schule bildete das Ruppiner Kammerorchester des Kronprinzen Friedrich, dem von späteren Berliner Größen Karl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, Franz und Johann Benda, der Cembalist Christoph Schaffrath, so-



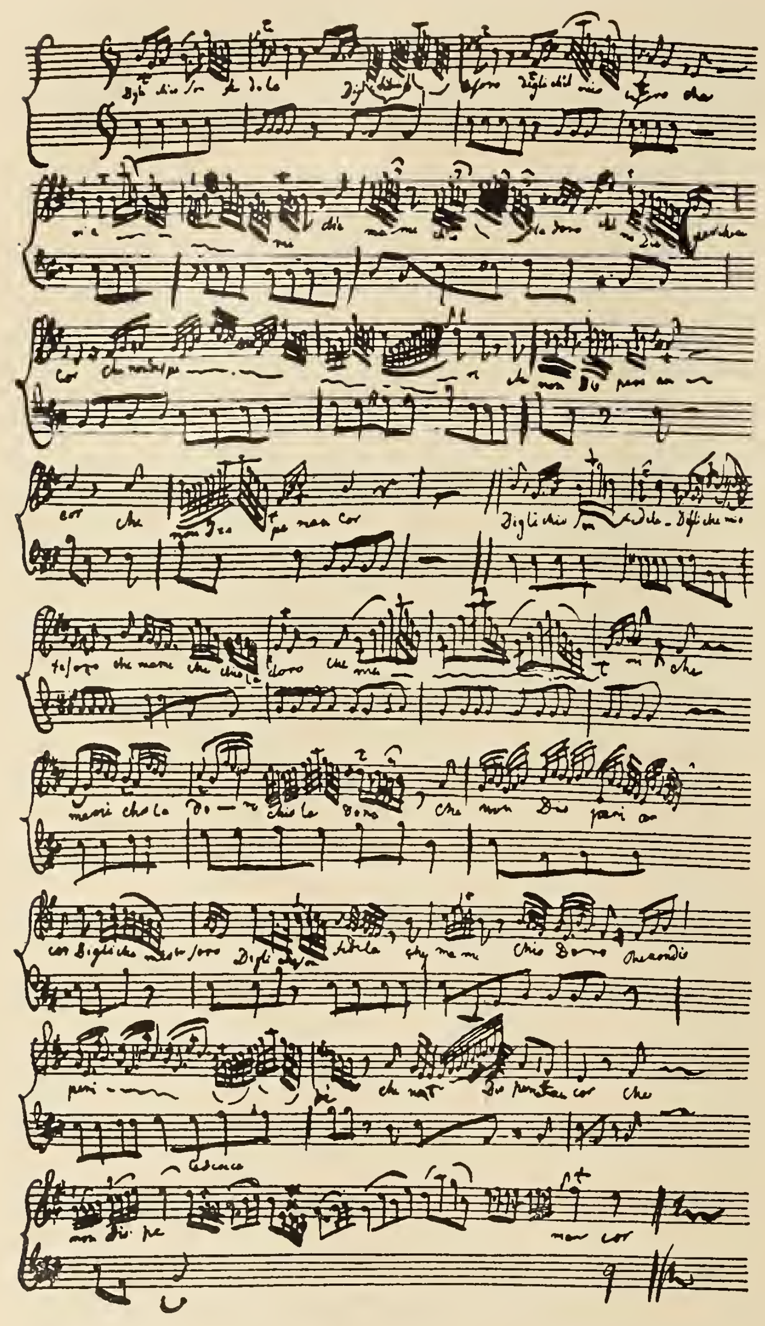
43. Konzert bei Friedrich dem Großen. Stich von P. Haas.

wie der spätere Direktor der Berliner Redoutenmusiken Johann Gottlieb Janitsch angehörten. Philipp Emanuel Bach, dessen großer Name für die Schule mehr äußern Glanz als innere Zugehörigkeit bedeutet, gehörte ihr von Friedrichs Regierungsantritt bis zum Jahre 1767 an. Der Flötenmeister Johann Joachim Quantz wurde ein Jahr nach dem großen Cembalisten in seine Berliner Wirksamkeit berufen. Des Königs Musikalität bildete für die Berliner Musiker, die alle in seinen Diensten standen, eine starke äußere und innere Bindung, auf der nicht zuletzt die immer wieder berufene Einheitlichkeit wie auch Einseitigkeit der norddeutschen Komponisten beruhte.

Ihre konservative Tendenz bestand durchaus nicht von Anfang an. Im Gegenteil war der junge Friedrich auch als Musikfreund ein Draufgänger, der im Jahr 1737 schon den Geschmack eines Händel für aus der Mode gekommen erklärte (Brief vom 19. Oktober 1737 an Wilhelm von Oranien). Die berüchtigte Stagnation des Berliner Geschmackes ist durch eine eigenartige Verkettung von Umständen allmählich in die Erscheinung getreten: Einmal durch die zu starke Schablonisierung vor allem des instrumentalen Musizierens, sowie durch die Abnahme des fördernden Interesses des durch die Politik zu sehr beanspruchten Königs. Ferner aber auf der Seite der führenden Musiker Graun und Quantz durch ein geruhsames Sichfestsetzen auf den bequemen Sesseln eines allzu gesättigten Kunstbeamtentums.

Die größte Leistung der Berliner Musiker ist die klare Erkenntnis der verzwickten geschichtlichen Situation, in die die deutsche Tonkunst damals hineingestellt war, und ihre tätige Arbeit, dieser Mission im besten Sinne für die deutsche Musik auch in der Praxis gerecht zu werden. Dabei stand die Beziehung der deutschen Musiker zu den fremden nationalen Stilen wiederum im Vordergrund des Interesses. Philipp Emanuel Bach löste in seinem „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" das Problem ganz allgemein so, daß er die instrumentale Spielart für die beste erklärte, die „auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Singart zu vereinigen weiß".

Quantz, die größte Autorität des Friederizianischen Musikkreises, entwarf in seinem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" ein vollständiges System des vermischten



44. Handschrift Friedrichs des Großen für seinen Schüler, den Sänger Porporino, mit Verzierungen. Arie aus der „Cleofide“ von Hasse. (Staatsbibl. Berlin.)

Geschmackes in der Musik. In ihm trägt er — im Gegensatz zu den einseitig die Front nach Frankreich kehrenden Mitgliedern der Berliner Liederschule — eine bemerkenswerte Unparteiigkeit gegenüber den beiden nationalen Musikstilen, dem französischen und italienischen, zur Schau. Er übernimmt sie nicht blindlings, sondern hat ein offenes Auge gerade für die Fehler der fremdländischen Musik auf beiden Seiten. Nur gegen die Homophonie der Italiener ist er, der hier fast die gleichen absprechenden Worte, wie vorher schon Scheibe gebraucht, voreingenommen wie alle der barocken, kontrapunktischen Technik zäh verhafteten Norddeutschen.

Die Zufuhr neuer Ausdruckswerte durch die italienischen Komponisten erkennt Quantz an, und er durchbricht die Fesseln der barocken Einheit, wenn er feststellt, daß die italienische Singart „die Zuhörer auf eine angenehme Art aus einer Leidenschaft in die andere versetzet“. Gewiß mag als das Quantz nächstgelegene Ziel bei der Vermischung des musikalischen Geschmackes die Vereinigung der italienischen Sinnenmusik mit der französischen Vernunftmusik erscheinen. Und gerade diese Idee der Verschmelzung der ausgeprägt konservativen Musik des einen Landes mit der fortschrittlichen des andern könnte als ein ausgeklügelter Triumph der Berliner Aufklärung angesehen werden. Sie war aber mehr. Das tritt mit ergreifender Deutlichkeit am Schlusse des Quantzschen Buches als ein hochinteressantes Kulturdokument zutage: „In einem Geschmacke, welcher so, wie der itzige deutsche, aus einer Vermischung des Geschmackes verschiedener Völker besteht,

findet eine jede Nation etwas dem ihrigen Ähnliches, welches ihr also niemals mißfallen kann. Mußte man auch gleich in Betrachtung aller, über den Unterschied des Geschmackes bisher angeführten Gedanken und Erfahrungen, dem puren italienischen Geschmacke, vor dem puren französischen, einen Vorzug einräumen, so wird doch jedermann eingestehen, weil der erste nicht mehr so gründlich, als vor diesem ist, sondern sehr frech und bizarr geworden, der andere hingegen gar zu simpel geblieben ist, daß deswegen ein, von dem Guten beider Arten zusammengesetzter und vermischter Geschmack unfehlbar allgemeiner und gefälliger sein müsse. Denn eine Musik, welche nicht in einem einzelnen Lande, oder in einer einzelnen Provinz, oder nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt wird, ja, aus den angeführten Ursachen, nichts anders als für gut erkannt werden kann, muß, wenn sie sich anders auf die Vernunft und eine gesunde Empfindung gründet, außer allem Streite, die beste sein."



45. K. H. Graun. Stich von V. D. Preisler nach A. Möller.

Um den höheren Sinn von Quantzens Worten zu verstehen, hält man sie am besten neben seines Brotherrn Ausführungen über die deutsche Literatur, die in eine ähnliche, prophetische Vorherverkündigung ausmünden. Friedrich der Große sieht hier — er vergleicht sich selbst mit Moses auf Sinai — im Geiste das große Reich der nach dem Durchgange durch die fremden Literaturen triumphierenden deutschen Sprache und Literatur. Nicht anders erging es Friedrichs Flötenmeister, der im Jahre des Buffonistenstreites, in dem weithin sichtbar die italienische Musik über die französische triumphierte, der deutschen Musik die Aufgabe zuwies, die sie in den folgenden Jahrzehnten auch erreichte: Italien in der führenden Weltstellung abzulösen.

Die Begriffsbestimmung, die die norddeutschen Musikästhetiker vom friderizianischen musikalischen Rokoko gegeben haben, weisen auf eine besondere Spezialität des Berliner galanten Stils hin. Es ist eine gewisse, auf Rechnung der Einwirkung des genius loci zu setzende Scheu vor der Überladenheit, vor einer übertriebenen Anwendung vor allem des modischen Verzierungswesens. Quantzens „Auch muß man keine wohlgesetzte Melodie, welche alles zureichende Gefällige schon in sich hat, verändern" ist in der Tat die Grund- und Hausregel des Berliner musikalischen Rokoko. Philipp Emanuel Bachs Wort, daß die edle Einfalt des Gesanges durch zuviel Zierat verdeckt werde, mag als in gleicher Richtung liegend hier mit angeführt werden.

Karl Heinrich Graun (1701—1759), dessen eigentliche Stärke auf dem vokalen Gebiete liegt, ist als Instrumentalkomponist, in den schnellen Sätzen seiner Symphonie-Konzert- und



46. Johann Joachim Quantz. Stich von Schleuen.

Kammermusik der die abgebrauchten Formeln des norddeutschen Spätbarock ableiernde Komponist. In seinen langsamen Sätzen hingegen wird er gewinnend und liebenswürdig. Bemerkenswerter als Vertreter der instrumentalen Berliner Galanterie als Karl Heinrich ist Johann Gottlieb Graun (1698 bis 1771) der Konzertmeister. Wie bei den meisten Berliner Musikern, und wie insbesondere auch bei Friedrich dem Großen selbst, bildet der zärtliche, hier im besonderen leicht elegische, die Empfindsamkeit ankündigende langsame Satz das Kernstück seines Schaffens (Beisp. 71). Hier ist jenes echte Singen der Seele gegeben, wie es Quantz als Vertreter seiner Epoche beschrieben und gefordert hat, ein Singen, das nicht über Zeit und Raum hinaus flutete, das aber dem Gehaben von Menschen entsprach, bei denen äußere und innere Beherrschtheit zu den Leitsätzen des künstlerischen Schaffens, wie des Lebens überhaupt, galt.

Die singenden und rührenden, zärtlichen Sätze, deren Vortrag er in seiner „Anweisung" so eindringlich beschrieben hat, gehören zu dem Besten, das der Komponist Quantz geschaffen hat. Im pathetischen Adagio und Largo ist er von der Nachahmung der Franzosen und Italiener — insbesondere der Correlis und Tartinis in den älteren Arbeiten — nicht losgekommen. Auch in den wuchtigen und heroischen schnellen Sätzen bleibt er zumeist farblos. Im kantablen Allegro jedoch erreicht auch Quantz Höhepunkte des friderizianischen Rokoko (Beisp. 72). Dieser Schlußsatz der typischen dreisätzigen Quantzschen Form: Langsam — schnell — schnell — mit seinem klaren sonatenförmigen Aufriß aus der Frühzeit der Form steht zu seinem schnellen Vordersatz in dem Verhältnis, das Quantz selbst derart umschreibt: „Ist das erste (Allegro) ernsthaft, so kann das letzte lustig sein. Ist das erste lebhaft und geschwind, so kann das letzte moderat und arios sein." — Franz Benda, der 1709 im böhmischen Altbenatek geboren wurde, und von 1771 an als Konzertmeister im Berliner Orchester tätig war, wurde von Burney als das einzige „Original" neben Philipp Emanuel Bach über die Berliner Nachahmer hinausgehoben. Sicher mit Recht für das Gebiet der Kammermusik, insbesondere der violinistischen. Sie hat mehr Blutwärme, mehr Temperament, einen moderneren Zug als der Berliner Durchschnitt. Stärker als die örtliche Zugehörigkeit kommt bei Benda nicht selten die stammesartliche zum Durchbruch. Der Künstler ist dann der Sphäre, in der er wirkte, entrückt, er scheint in die Stamitz-Nähe, die Nachbarschaft seines genialen Landsmannes gestellt. Viele der singenden Allegros, der tiefsinnigen Adagios und Largos Bendas sind in ihrer

Vollsaftigkeit nicht an dem abdorrenden Aste des Berliner Stammes gewachsen, sie sind Frühlingskeime des neuen expressiven Stiles, wie die junge Mannheimer Kunst (Beisp. 73). Bendas bedeutendste Schöpfung — die 33 Violinsonaten der Berliner Bibliothek mit einer der Originalstimme zugesetzten kolorierten Stimme (Mus. ms. $\frac{1315}{5}$) — gewährt einen gleich tiefen Einblick in die Kunst des Berliner Musikers, wie in die Aufführungspraxis der Zeit. Es ist interessant, zu beobachten, wie eine Anzahl von typischen Zügen der Galanterie durch die Improvisation der Verzierungstechnik ihrer pedantischen Gleichförmigkeit entkleidet wurde. Die kleinen Takt- und Zweitaktwiederholungen werden durch die Kolorierung sehr häufig schon ganz aufgehoben. Diese Überwindung der galanten Technik tritt in den Sonaten Bendas auch derart in die Erscheinung, daß aus der gereihten, gestückelten Melodie durch die Improvisation neue melodische Linienzüge geschaffen werden (Beisp. 74). Solche Fälle des Eigenlebens der kolorierten Stimme, auf das schon Hans Mersmann in seiner verdienstlichen Würdigung der Sonaten Bendas (Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Musik in Deutschland, Archiv für Musikwissenschaft, 2. Jahrgang) hingewiesen hat, sind aber deshalb so wichtig, weil sie dartun, daß am Ende der improvisatorischen Praxis sich noch der Weg zeigte, der aus der Enge des galanten Formaufbaues herausführte. Gerade die hier beigebrachten Beispiele der melodischen Veränderung deuten auf tiefgehende Strukturänderungen im Tonwerke hin, die weit über „die Belustigung des Ohres“ hinausgehen, in der noch Hugo Goldschmidt (Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. S. 139) die Quintessenz gerade des Berliner galanten Stiles gesehen hatte.



48. Quantz-Grabmal, von Friedr. II. gestiftet. Potsdam, Alter Friedhof. (Staatl. Bildstelle.)

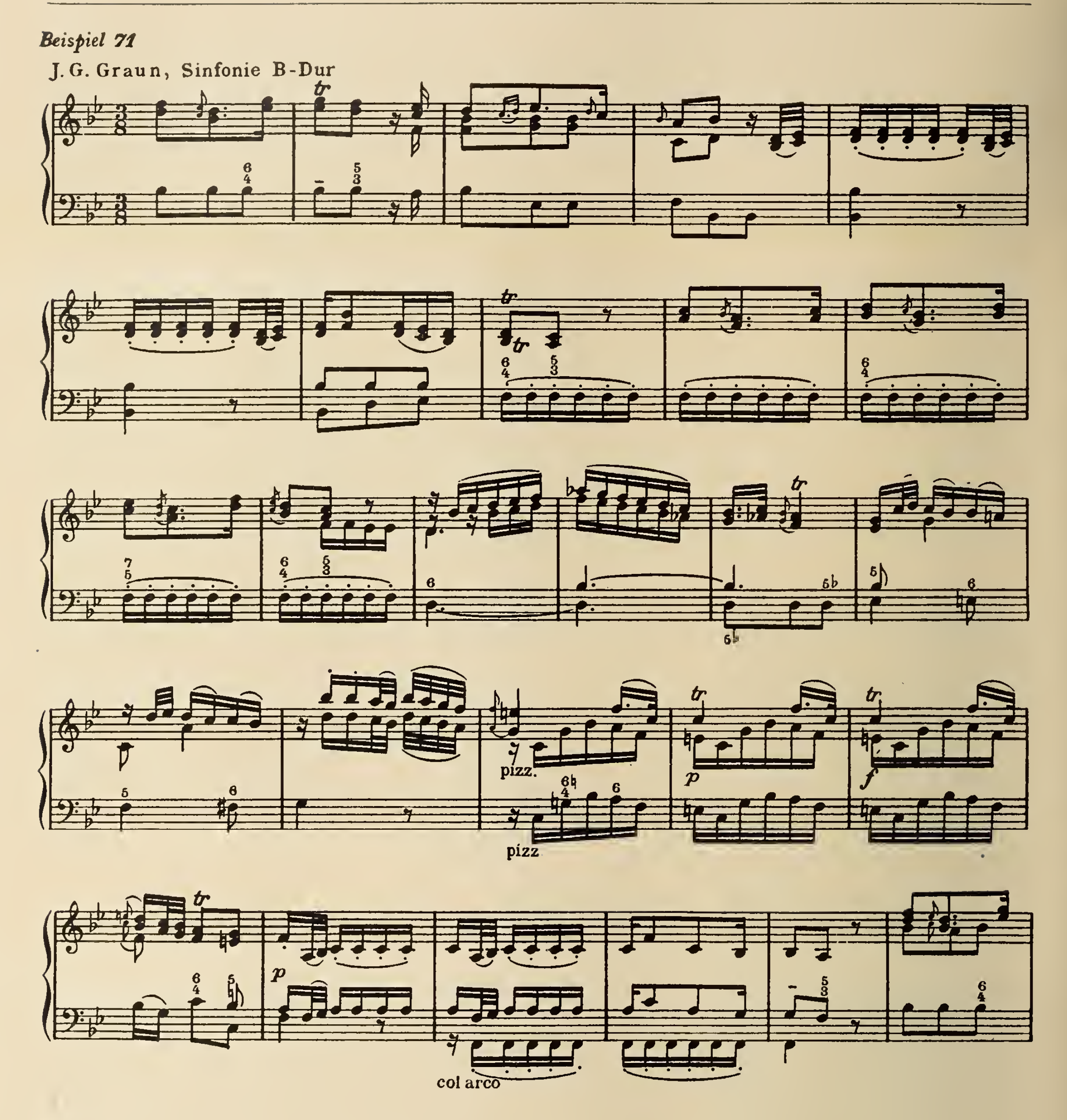


47. Notenpult Friedrichs II. Sanssouci. (Staatl. Bildstelle.)

In Wien setzte das absterbende Barock in der Person des Hofkapellmeisters Johann Josef Fux dem neuen Geiste eine letzte vergebliche Schranke entgegen. So sonderbar, fast lächerlich vom heutigen Standpunkte auch die Mittel Fuxens im Kampfe gegen die unaufhaltsam vordringende neue Richtung erscheinen mögen, der 1738 seinen Schüler Wagenseil als Hof-

Beispiel 71

J. G. Graun, Sinfonie B-Dur



Beispiel 72

J. J. Quantz, Sonata a flauto traversiero con basso

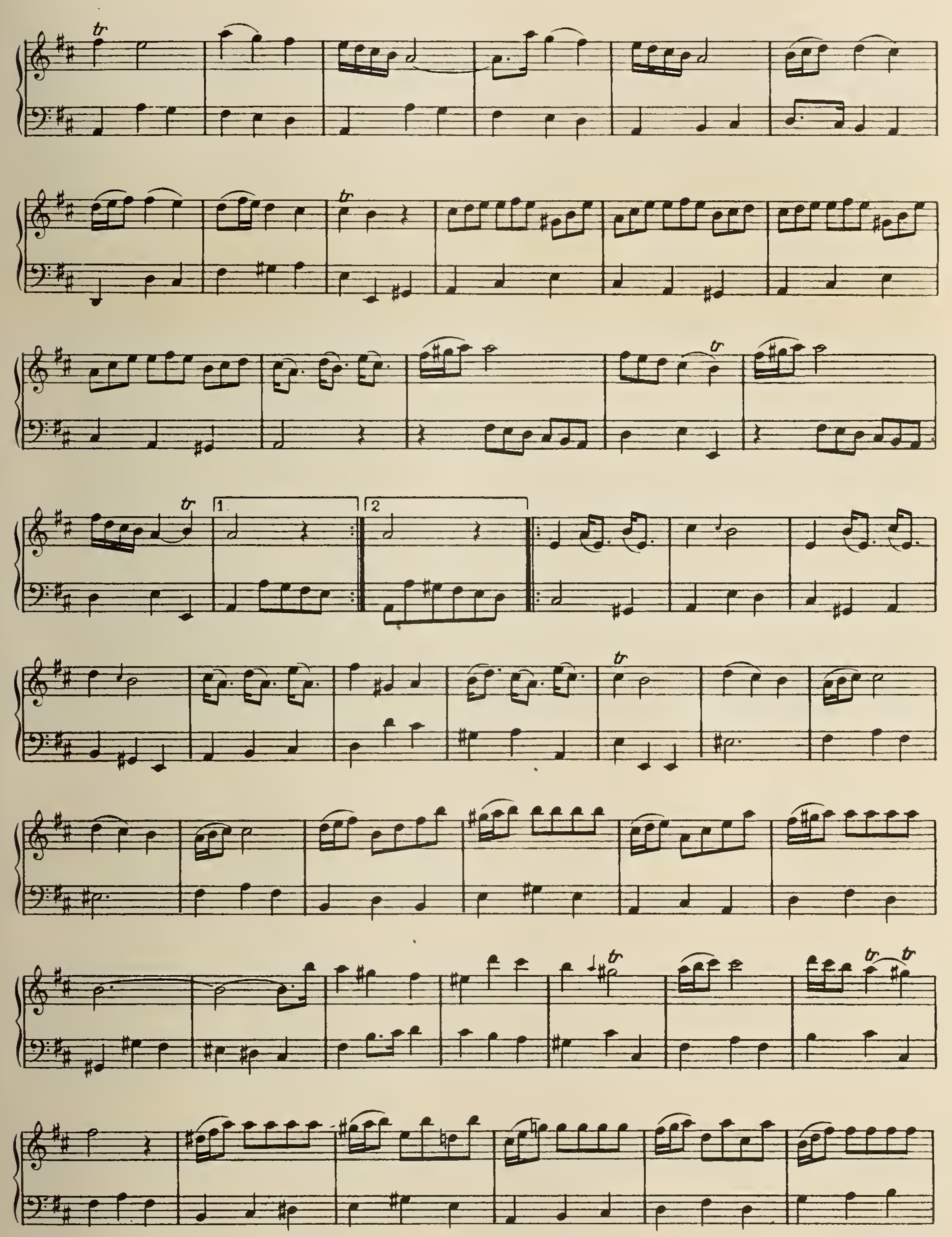
Un poco vivace ma cantabile



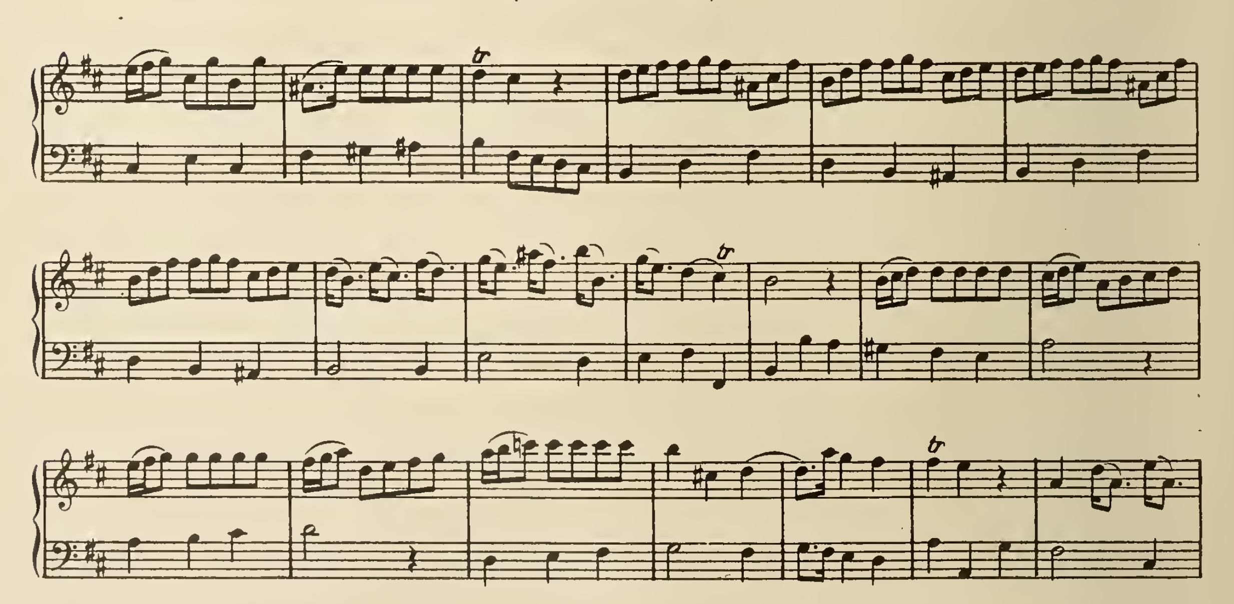


Figurinen zu K. H. Grauns „Montezuma“ für die Berliner Oper.
[illegible] Christian Gottlieb Fechheim. (Text von Friedrich d. Gr.).
[illegible]g, Berlin.

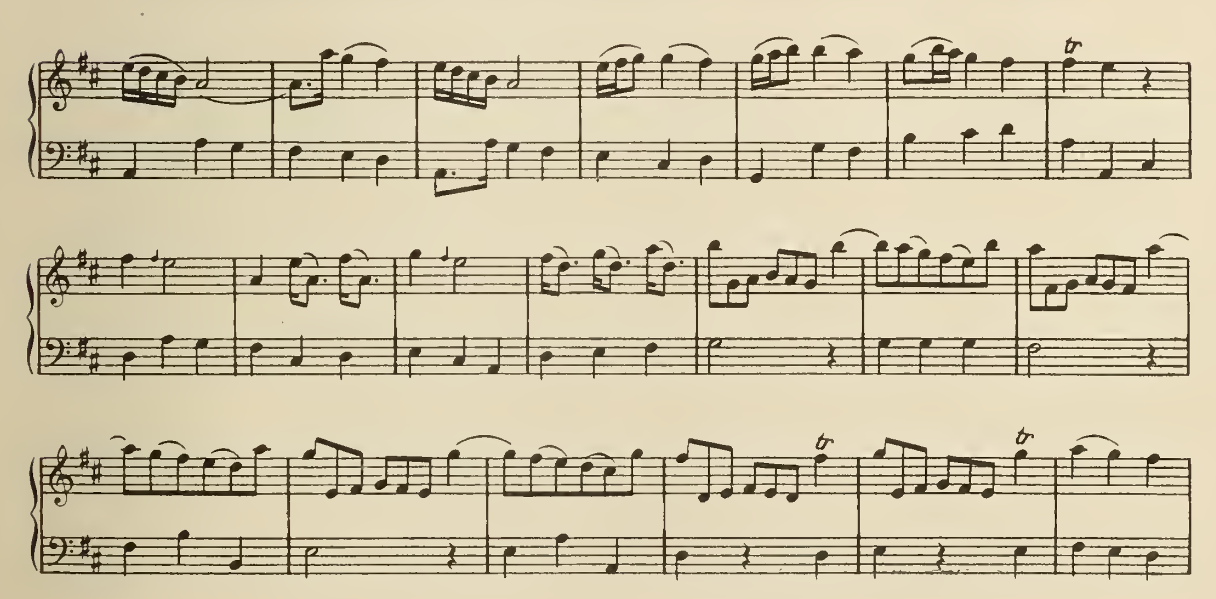


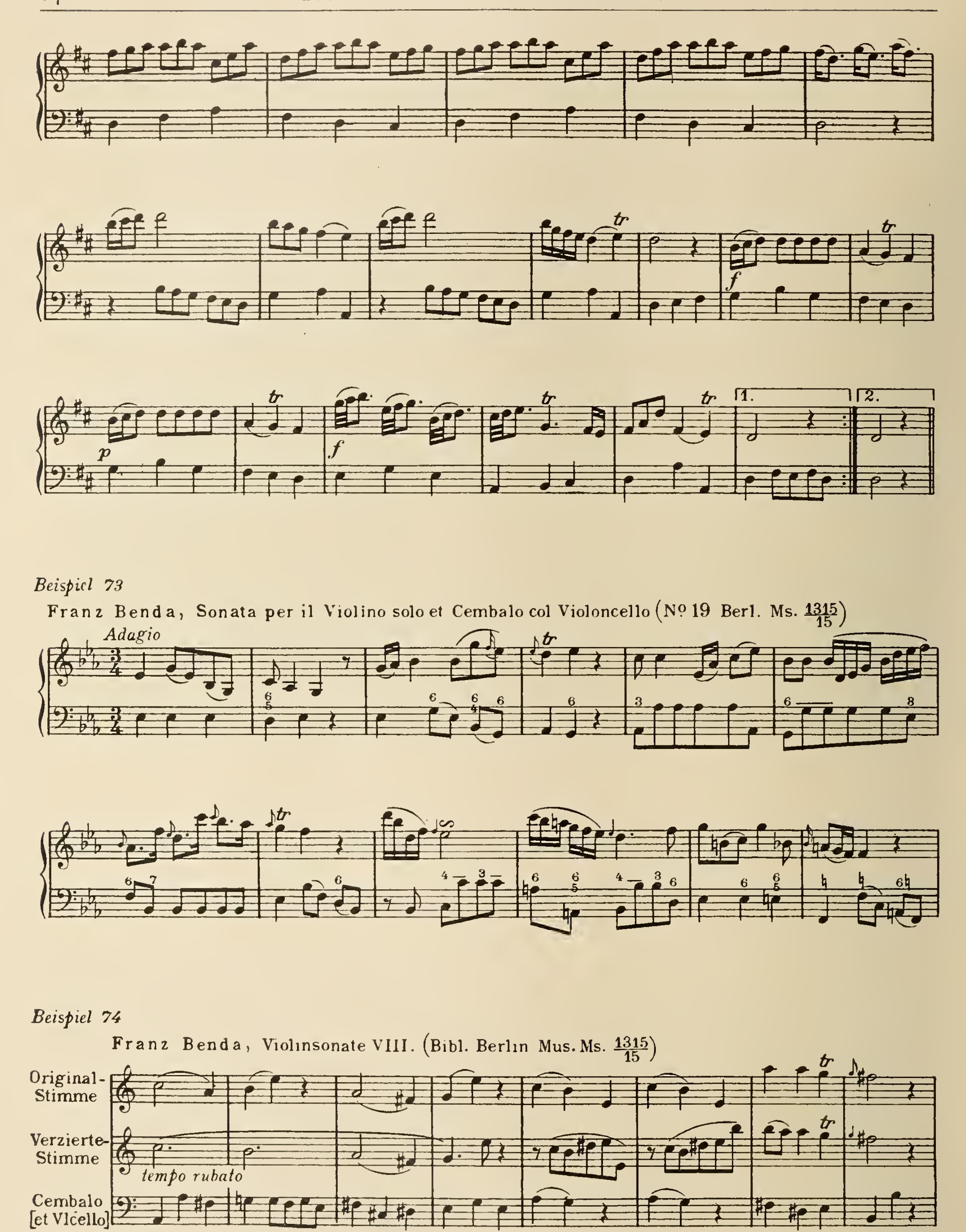

tr
1.
2

49. Musikzimmer im Potsdamer Stadtschloß. Hier empfing Friedrich d. Gr. Joh. Seb. Bach.
(Staatl. Bildstelle.)



50. Musikzimmer im Neuen Palais bei Potsdam. Radierung von Peter Halm.





Beispiel 73
Franz Benda, Sonata per il Violino solo et Cembalo col Violoncello (Nº 19 Berl. Ms. 1315/15)
Adagio
Beispiel 74
Franz Benda, Violinsonate VIII. (Bibl. Berlin Mus. Ms. 1315/15)
Original-Stimme
Verzierte-Stimme
tempo rubato
Cembalo [et Vlcello]



51. Theater im Neuen Palais bei Potsdam. Gestühl neu. (Staatliche Bildstelle.)

kompositor empfahl, damit durch ihn „bey dermaliger lizentioser Schreibart die regelmäßige Komposition könnte erhalten werden", so darf doch anderseits auch das Positive solchen Tuns nicht außer acht gelassen werden. Fuxens Mahnruf gegen die homophone Musik, hinter dem das gewaltige, praktische und theoretische Lebenswerk des bedeutenden Mannes aufragte, ist in Wien nicht ungehört verhallt. Gerade dort gingen Technik und Geist des gebundenen Stils nicht vollends unter, und Nachwirkungen dieser Erscheinung sind noch — wie Guido Adler mit Recht betont hat — bis in das „obligate accompagnement" Beethovens zu verspüren. Mehr oder weniger stark erweisen sich diese Bindungen im Schaffen der sogenannten älteren Wiener Schule mit ihren wichtigsten Gliedern: Matthias Georg Monn (1717—1750), Johann Adam Georg Reutter (1708—1772), Georg Christoph Wagenseil (1715—1777), Matthäus Schlöger (1722—1766), Joseph Starzer (1727—1787), Johann Christoph Mann (1726—1782).

Der gewaltige formale Mischungsprozeß, der in Wien die Ablösungsform der Suite, das Divertimento und seine Stammverwandten zuerst als scharf umrissene Typen ans Licht schleuderte, schuf dort auch die symphonische Form, der die Zukunft gehörte, die viersätzige Form mit Menuett, das zuerst in der D-Dur-Symphonie G. M. Monns von 1740 auftauchte. Die Zwischenstellung des Hauptes der älteren Wiener Schule zeigt sich insbesondere in seiner



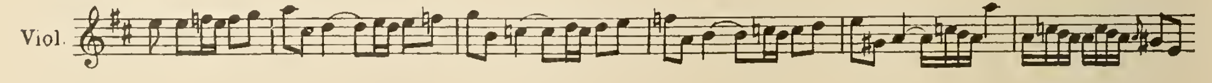
52. Franz Benda, nach Falbe gest. von I. M. Schuster, Berlin 1756.

Themenbildung, die auch dann noch die charakteristischen Züge der sequenzierenden Fortspinnung des Spätbarocks verrät, wenn das Thema an sich schon moderne Gegensatzbildung nach der um 1740 üblichen Norm ist (Beisp. 75). Im umgekehrten Sinne schafft die Sequenzierungs- und Wiederholungstechnik aber auch bei Monn und Gefährten sehr häufig das neue, galante Thema. Eine besondere Spezialität bildet sich dabei im Menuett heraus, bei dem neben das allgemein modische, galante Menuett schon ein Typus tritt, der seine Wurzeln offenkundlich nicht mehr im Salon, vielmehr im echten Volksboden hat. Die Unterschiede der beiden Formen sind äußerst fein, und weniger abtastbar als erfühlbar. Die gleiche Symphonie Monns von 1740 gibt in der „Aria", einem zwar im ganzen noch konventionellen Satz, Proben eines Klanggruppenwechsels, der die speziell wienerische Intimität und den Klangreiz einer viel späteren Zeit vorausahnen läßt (Beisp. 76). Selbst in den sechs Quartettsymphonien Monns (den sogenannten Fugenquartetten) haben zwei Einleitungssätze, die des A-Dur- und des B-Dur-Quartetts sich von der Geistigkeit der Kirchensonate und des Fugenstils vollständig gelöst. Sie gehören der Sphäre des rein expressiven Musizierens an.

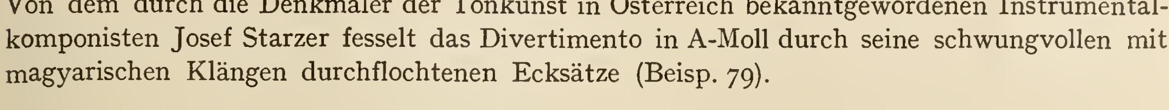
Bei Wagenseil, dem bedeutendsten Kopfe der älteren Wiener Gruppe, schlägt die schon leicht romantisch gefärbte, deutsche Intimität Monns ins Sentimental-Italienische um, wie

Beispiel 75

Matthias Georg Monn



überhaupt der italienische Einschlag bei Wagenseil schon seinen Zeitgenossen sich stark bemerkbar machte. Das Andante der D-Dur-Symphonie von 1746 (D. T. i. Ö. XV) spiegelt italienische, insbesondere Tartinische Züge deutlich wieder (Beisp. 77). Im Schlußsatz von Wagenseils D-Dur-Symphonie (D. T. i. Ö. Jahrg. XV) steht die Erfindungskraft der älteren Wiener bereits auf ihrem Gipfel. Kühn, keck, kontrastreich wirbelt das durchaus neue Thema dahin, das von einem Thema des frühen Haydn nur durch die Linie des Continuo-Basses getrennt ist (Beisp. 78).



Von dem durch die Denkmäler der Tonkunst in Österreich bekanntgewordenen Instrumentalkomponisten Josef Starzer fesselt das Divertimento in A-Moll durch seine schwungvollen mit magyarischen Klängen durchflochtenen Ecksätze (Beisp. 79).

Beispiel 76

G. M. Monn, Symphonie in D-dur (1740)

Fl.
Fag.
Corni I u. II
Viol. I u. II

Beispiel 77

G. Chr. Wagenseil, Sinfonie (1746)

Andante

Viol. I u. II
Viola
Baß
Viol. u. Fl. I
Viol. u Fl. II
Bässe

Beispiel 78

G. Chr. Wagenseil, Sinfonie

Allegro

Viol.
Basso





DIE EXPRESSIVE MUSIK. (DER EMPFINDSAME STIL.)

1. INSTRUMENTALMUSIK.

Das Bild der Mannheimer Schule steht heute wesentlich anders vor der Welt, als vor den Augen ihres verdienstvollen Entdeckers Hugo Riemann. Manche neue Striche sind hineingezeichnet worden, viele ältere wurden dabei getilgt, und doch ist eines erhalten geblieben: Der Glanz und die knospende Frische einer der frühlinghaftesten, saftstrotzenden Epochen der Tonkunst.

Dem genialen Böhmen Johann Stamitz, der, im Jahre 1717 zu Deutsch-Brod geboren, seit 1745 als Kammermusikdirektor und einer der allerverdienstvollsten Orchesterleiter an der Spitze der Mannheimer Kapelle stand, wird kein Blatt aus seinem Ruhmeskranze genommen durch die Zerstörung der Legende der durch ihn um 1750 bewirkten „plötzlichen Umwandlung des Instrumentalstils“ (Riemann). Auch Stamitz hat, bevor er als der große Neuerer auftrat, eine Entwicklung durchgemacht, die nichts anderes als eine Auseinandersetzung mit Grundproblemen des abklingenden Barocks bedeuteten. Ganz klar spiegelt sich diese in dem von R. Sondheimer herausgegebenen und um 1745 angesetzten Streichquartett in B-Dur wider. In dem gedrängten ersten Satze stoßen alte und neue Zeit aufeinander, ringt der motivische Formwille des Barock mit den dualistischen Formungstendenzen einer zum Licht emporstrebenden neuen Kunstrichtung (Beisp. 80). Keine der gegensätzlichen formgebenden Kräfte behält die Oberhand. Auch im Bereiche des zweiten Themas hält das Grundmotiv stand, den ganzen Satz überflutend. Das dualistisch konstruktive Prinzip der Zukunft ist gefühlt und erstrebt, aber noch nicht verwirklicht.

Das Neue, das der Riemannsche Stamitz der „Denkmäler der Tonkunst“ der Welt geschenkt hat, wäre für eine rein formale Betrachtung mit Aufzählung der bekannten Mann-

heimer Manieren erschöpft. In der Tat sind aber diese Manieren für Stamitzens und seiner Gefolgschaft Stil kaum von Belang. Mit der einen Ausnahme der dynamischen Neuerungen, die aber nur als das signifikatorische Hervortreten einer inneren Umwandlung anzusehen sind. Dieses „Fluktuieren des Ausdrucks" bis auf die allerkleinste Distanz verlangte vom Hörer und bedeutete selbst eine geistige Beweglichkeit, die die letzten Zusammenhänge mit der auf weitlinige Gefühlsdynamik gestellten älteren Kunst restlos brach. Das an die Stelle der älteren Kontrast- und Echodynamik die Wirkung des allmählichen Übergangs setzende moderne

Beispiel 80

Joh. Stamitz, Quartett B-dur

Moderato

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc.

Crescendo wurde von Stamitz zu einem von der ganzen Musikwelt bewunderten Orchestereffekt ausgestaltet. Aber es war mehr. Dieses „Beweglichmachen des Gesamtkörpers" (Heuß) führte zugleich Formerweiterung, Streckung der Gesamtanlage des Symphoniesatzes herbei. Der langen Vorbereitung, dem langsamen Anstieg des weitausholenden Crescendo mußte notwendig auch eine breitere Entwicklung auf dem Höhepunkte und über den dynamischen Gipfel hinaus entsprechen. Dem so in die Breite gedehnten Komplex der ersten Themagruppe mußte, nachdem der Gedanke des thematischen Dualismus sich auch bei Stamitz siegreich durchgesetzt hatte — man könnte sagen, nach dem Gesetze der natürlichen Ordnung der Satzschwerpunkte — auch die Formerweiterung des zweiten Themas folgen. Die tonräumliche Dimension der modernen Symphonie war auf diese Art durch Stamitz geschaffen.

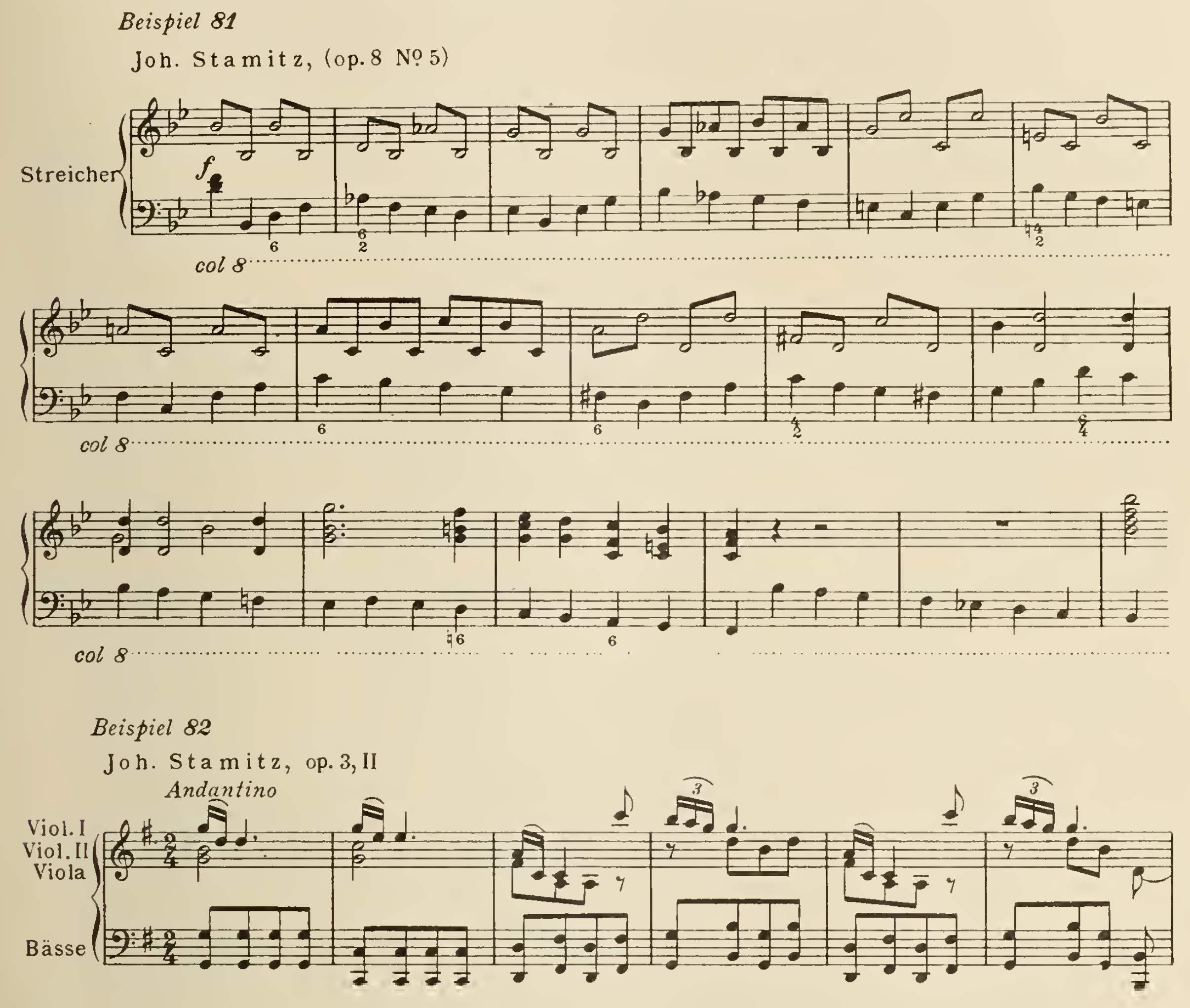


53. Franz X. Richter. Stich von C. Guérin, 1785.

Eine ähnliche Umwandlung wie die Dynamik machte bei Stamitz und seinem Mannheimer Kreise auch die Sequenz durch. Dieses wichtige, wichtigste Aufbaumittel des älteren Stiles wurde nicht einfach antiquiert, vielmehr erfuhr es eine Wandlung, die man als eine solche von der architektonischen zur affektuosen Sequenz bezeichnen kann. Dabei verliert die Sequenz die Starrheit, die ihr im Spätbarock leicht anhaftet. Sie ist nicht mehr wahrnehmbare Stufe des Aufbaues, vielmehr unmerkbarer Teil eines ganzen, psychologischen Formungsprozesses. Solche Sequenzbildungen sind Legion in der Melodik Stamitzens. Bedeutsam treten sie gelegentlich bei der Verknüpfung der Satzteile in die Erscheinung. So in der vielleicht gewaltigsten Rückleitungssequenz, die vor Beethoven geschrieben wurde, in dem ersten Satz der B-Dur-Symphonie (op. 8 Nr. 5) (Beisp. 81).

Während sich in den Kern- und Ecksätzen der Symphonie deutsches Fühlen und Empfinden so klar aussprach, daß auf sie in der Hauptsache das in Paris geprägte Wort von der ,,Melodia germanica" geprägt erscheint, sprechen zahlreiche von des Meisters intimen, langsamen Sätzen mehr die internationale Sprache des Hochrokoko. Das ,,non Adagio" ist ihr eigentliches Zeitmaß, ihr Kennzeichen eine dem überfeinerten Schönheitskultus alles dahingebende Kunst der Sinne (Beisp. 82). Über den galanten Komponisten aber erhebt sich der Musiker, in dessen Brust ein neuer Zeitgeist aufwühlend arbeitet, der mit plötzlichen harmonischen Rückungen, mit häufigen Kontrasten terzverwandter Tonarten, vernehmlich an der Pforte der Empfindsamkeit anklopft, und nicht zuletzt mit seinen, aus subtiler, feinhöriger Einstellung heraus geschaffenen instrumentalen Klangverbindungen. Dem abgebrauchten Effekt des breiten Sichwiegens auf den Tönen des zerlegten Dreiklanges hat Stamitz besonders in Verbindung mit gehaltenen Bläserstellen ein verjüngtes Gesicht gegeben. Ihm gebührt das Verdienst, diesen in der italienischen Theatersymphonie schal gewordenen Trank der reinen Dreiklangswirkungen wieder zum Jungbrunnen für unsere deutsche Musik gemacht zu haben.

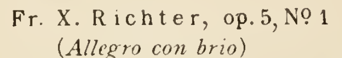
Noch schärfer als bei dem Haupt der Schule tritt bei dem Senior Franz Xaver Richter (1709—1789), der seit 1747 bis zu seiner Übersiedlung nach Straßburg als Hofkapellmeister des dortigen Münsters zweiundzwanzig Jahre im Mannheimer Orchester als Violinist mit dem



Titel eines Kammerkomponisten tätig war, das Herauswachsen aus dem Spätbarock zutage. In diesem sind Richters Streichquartette op. 5 — die zweifellos als reife Frühwerke anzusehen sind, als Stammverwandte der Monnschen Fugenquartette — noch sehr stark verwurzelt. Im Verlauf seines Schaffens wird Richters Stil immer mehr dem des Stamitz ähnlicher, ohne freilich in die Kopie der späteren Mannheimer zu verfallen. Die Gegenüberstellung zweier sequenzierender Partien — aus dem C-Dur-Streichquartett op. 5 und einem Klaviertrio (Nr. 6) — die in dem vorher geschilderten allgemeinen Gegensatz zueinander stehen, mag die Weite des Weges, den der Künstler zurücklegte, ersehen werden (Beisp. 83 u. Beisp. 84). Näher als Richter steht Anton Filtz, der Stamitz-Schüler, der seit 1754 als erster Cellist im Mannheimer Orchester wirkte, dem Stile seines Meisters. Die Tonsprache dieses bedeutenden, früh vollendeten Musikers — er starb im Alter von 30 Jahren — ist weniger differenziert als die Stamitzens, dafür ist sie oft glatter, flüssiger, italienischer. Filtz bewegt sich mit Vorliebe auf der Grenzscheide zwischen Galanterie und Empfindsamkeit. Die Einleitung seines Streichtrios in A-Dur ist typisch für sein expressives Musizieren, in das noch zahlreiche Elemente der Galanterie eingesprengt sind (Beisp. 85).

Bei den mittleren und kleineren Mannheimer Sternen — den Toëschi, Eichner, Cannabich, Wendling, Karl und Anton Stamitz trat alsbald Manier und Nachahmung an die Stelle der Originalität. Besonders zeigen sich fremde, hauptsächlich italienische Einflüsse, die bei den Schulhäuptern durch die eigene Genialität stark in den Hintergrund gedrängt wurden, mit unverhüllter Offenherzigkeit. Der Schlußsatz von Ernst Eichners D-Dur-Symphonie op. 7

Beispiel 83





Beispiel 84

Fr. X. Richter, Klaviertrio No 6

Andante







von 1771 mit ihrer seichten Terzenthematik beweist schlagend, bis zu welchen Niederungen die späteren Mannheimer Symphoniker hinabzusteigen vermochten (Beisp. 86).

Aus ihrem Kreise ragt fast allein der 1730 zu Mannheim geborene Schüler Stamitzens Franz Beck hervor. Die gelegentlichen, gewaltsamen Einbrüche der älteren Mannheimer in die galante Sphäre wurden bei Beck nicht selten zu echten und rechten Ausbrüchen eines

Beispiel 85

A. Filtz, Streichtrio

Andantino

Viol. I

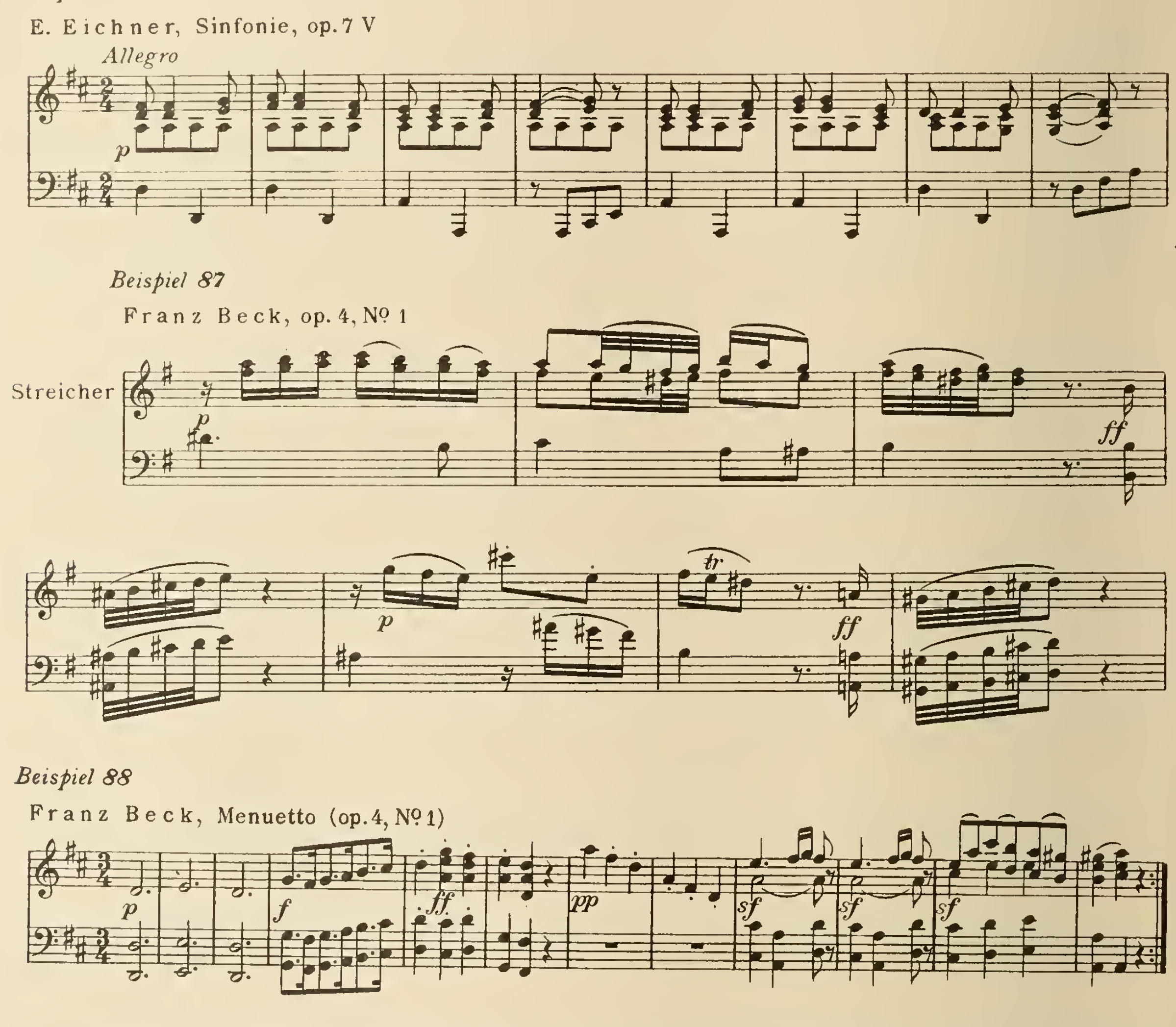
Viol. II

Baß

dolce

dolce

losgebundenen Genietums (Beisp. 87). Becks hervorragendste Eigenschaft ist sein Streben, das Nebeneinander der galanten Technik in ein Organisches zu verwandeln, oder wie R. Sondheimer sagt (Z. f. M. 4. Jahrg.), der Versuch einer Synthese zwischen älterer und neuerer Musik auf der Grundlage des thematisch freien Denkens. Dieses zieht nun auch das symphonische Stiefkind der Mannheimer, das Menuett, in seine Kreise und bahnt schon die Wege zu seiner Entpopularisierung (Beisp. 88).



Kaum ein zweites Mal prägt sich in der gesamten Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts der Wandel des Kunstgeschmackes so deutlich aus, als in dem allgemeinen Gegensatz der norddeutschen Berliner und der süddeutschen Mannheimer Schule. Die norddeutsche Schule, die nach einem Worte Burneys die im ganzen Europa üblich gewordene Verfeinerung der Ausführung nicht kannte, und die weiterhin den Stil der vierziger Jahre kultivierte, ist das wichtigste deutsche Zentrum des galanten Stils, der ersten Phase einer auf das Jahr nicht genau abzusteckenden Stilwandlung. Die geistige Klammer um diesen norddeutsch-

galanten Stil möge hier mit einem Ausspruch Matthesons, nach dem „die gar zu heftigen und gewaltsamen Leidenschaften von Rechts wegen aus dem Systema der Musik verwiesen werden“ sollten, und dem Wort des Berliner Theoretikers Krause gesetzt sein, daß „alles, was Furcht und Grauen erwecket, die gar zu heftigen Leidenschaften des Zornes und der Rache, Zänkereien, mörderische Handlungen, alles gewaltsame Wesen gar nicht musikalisch“ sei (Von der musikalischen Poesie, 1752).



54. Joh. Stamitz. Bildnis aus der Titelumrahmung von Cartiers „L'art du violon“ 1798.

Das waren künstlerische Leitsätze, deren Wahrheit die Berliner galanten Meister durch ihr Schaffen wohl erwiesen haben. Sie kannten als echte Rationalisten die Begrenztheit der Kunst und überschritten sie nicht. Wenn Karl Mennicke bei der Kritik der Berliner galanten Musik davon spricht, daß erst die Mannheimer gezeigt hätten, daß in den galanten Kleinformen Tiefe des Ausdrucks leben könne, so kommt hier sogleich mit dem Pferdefuß einer alles auf das entwicklungsgeschichtliche Streckbett niederzwingenden Methode auch die weitverbreitete Geringschätzung der norddeutschen Schule zum Ausdruck. Die Blütezeit der älteren Berliner Musiker war — wenigstens in der Instrumentalmusik — zu Ende, als die Mannheimer auf den Plan traten. Das, was in der Berliner Instrumentalmusik noch weiterlebte, erstickte — abgesehen von der schon erwähnten Ausnahme — im gelehrten Regelkram. Der Vers, den Lessing dem Berliner Musikpapste Marpurg entgegenhielt:

> Nun tadle mich, daß ich die Regeln schmäh',
> Und mehr auf das Gefühl, als ihr Geschwätze seh',

ist auf der Drehscheibe einer stilistischen Umwälzung eingraviert. Das reine Gefühl, die vibrierende, nuancenreiche Empfindsamkeit löst die galante Musik, für die es keine Empfindung ohne Mitkritik des Verstandes gegeben hatte, ab. Natürlich nicht so, wie Schildwachen einander ablösen. Vielmehr soll damit nur die allgemeine Kennzeichnung der Lage gegeben werden, daß die Empfindsamkeit von der Jahrhundertmitte ab das wurde, was man im Sinne des 18. Jahrhunderts die Grundlage des musikalischen Geschmackes nennen könnte. Hatte die Galanterie damit auch ihre Herrscherstellung verloren, so war ihr durchaus noch nicht der Lebensfaden abgeschnitten.

Der Umschwung vom galanten zum expressiven Musizieren bedeutete für die Theoretiker und Ästhetiker der Tonkunst nicht allein den zeitweiligen Abbruch der Nachahmungslehre, zugleich aber auch eine sehr bedeutungsvolle, innere Umwandlung der Affektenlehre. Sehen wir von Rousseau ab, dessen Stellungnahme zur expressiven Musik andern Zusammenhängen angehört, so tritt diese Wandlung am sichtbarsten in dem englischen Musikschrifttum hervor.

Die ältere Lehre von den starren Affekten, wie sie noch in den herrschenden Hauptaffekten Quantzens als Fundament der Theorie der älteren Berliner sich offenbart, wird unter Einwirkung der neuen expressiven Musikpraxis zur affektuosen Bewegungslehre umgewandelt. Deren Fundamentalsatz lautet in der Fassung des Engländers Daniel Webb: „Wenn die Musik ihr ganzes Dasein der Bewegung zu danken hat, wenn man sich die Leidenschaften

gleichfalls ohne Bewegung nicht wohl denken kann, so können wir mit Recht den Schluß machen, daß die Übereinstimmung der Musik und der Leidenschaft keinen anderen Ursprung haben kann, als eine Zusammenstimmung der Bewegungen" (Observations on the Correspondence between Poetry and Music. London 1769. Übersetzt von Eschenburg. Leipzig 1771).

Aus dieser Zusammenstimmung der Bewegungen folgert Webb die Wohlgefälligkeit der allmählichen, wie der schnellen Übergänge der künstlerischen Eindrücke, da es der Natur der Leidenschaften entgegengesetzt sei, bei irgendeinem festen Punkte zu verweilen.

Schneller, als insgemein Theorie und Ästhetik der Praxis zu folgen pflegen, erhielt die neue Ausdrucksmusik ihre ästhetische Rechtfertigung, und ihr wurde volle Freizügigkeit in dem Worte des englischen Philosophen gegeben, der Nachahmung und Stilisierung dabei ausdrücklich abwehrt: „Es ist das Geschäft der Musik, die Bewegungen der Leidenschaften so auszudrücken, wie sie aus der Seele herauskommen." —

Außerhalb der engeren Grenze der Schulen ist einer der seltsamsten Pioniere der neuen expressiven Musik der durch Tradition und Namen dem alten Stil verbundene Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), der in der Hauptsache als verbummelte Künstlerexistenz nach anfänglich geregelter Tätigkeit im Dresdener und Hallenser Organistenamte in der Erinnerung der Nachwelt lebt. Seines Biographen Bitter Wort vom „letzten Vertreter der alten kontrapunktischen Schule" trifft ebensowenig ins Schwarze als die Ansicht Zelters, daß Wilhelm Friedemann als Komponist den „tic douloureux" Original zu sein, sich von Vater und Brüdern zu entfernen gehabt habe. Die Binsenweisheit von der in der Mitte liegenden Wahrheit ist hier einmal so zu verstehen, daß sich Friedemann — im Gegensatz zu den dem neuen künstlerischen Stil zustrebenden Brüdern — schwer von der ältern Kunst losringt. Zu einem Neuen, bei dem die im Kampf schmerzverzerrten Züge sich nur selten einmal glätten.

Bald als glühende, lavaartige, bald als kapriziöse, launenhafte Gebilde erscheinen die Eingebungen des Komponisten, die aber immer wieder sich zur geschlossenen Form runden unter dem nachwirkenden Druck der Erziehung durch die festeste Musikerhand des Jahrhunderts. Aber auch da, wo Friedemanns Kompositionen dem Zeitgeschmack starke Zugeständnisse machen, lugt das Auge des Originalgenies noch aus der modischen Maske hervor.

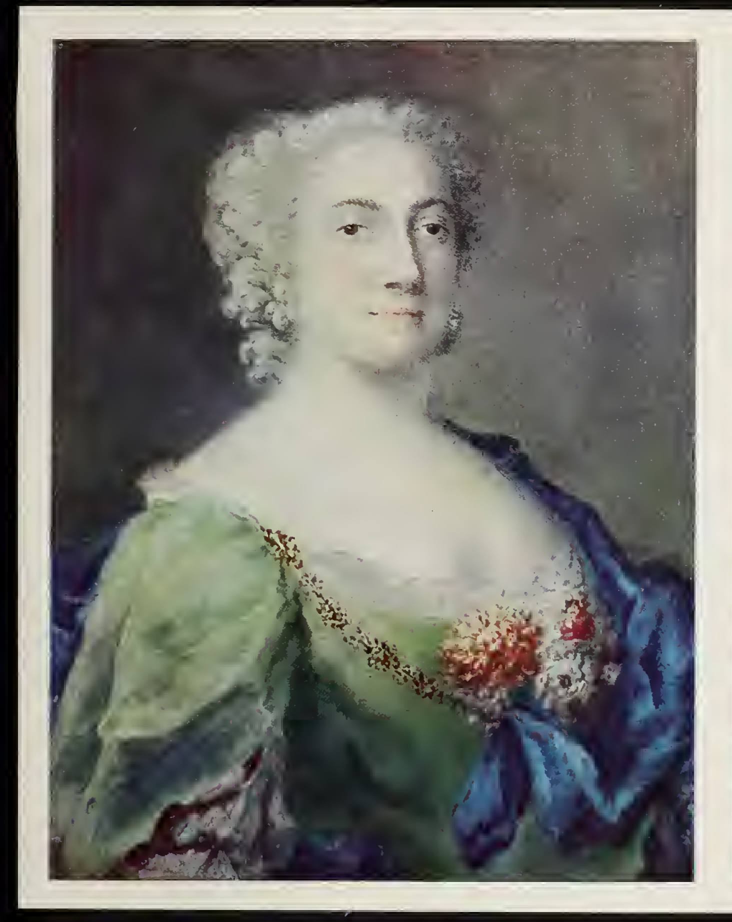
Besser als seine Zeit, die an ihm vorüberging, ist die Epoche Wilhelm Friedemann gerecht geworden, die das erste Wehen romantischen Geistes durchbebte, die ihm einen Beinamen gab, den er zu Recht in der Geschichte führen darf. Das beginnende 19. Jahrhundert nannte ihn „den Meister im Helldunkel". Es mochte Verwandtes verspüren bei den Farben- und Gefühlskontrasten Friedemanns, verwandte Neigungen eines einsam ins Rokoko versprengten romantischen Geistes (Beisp. 89 und 90).

Beispiel 89

Wilh. Fried. Bach, Sonate G-dur



Starke Spuren eines romantischen Sturmes und Dranges trägt auch das Werk des Johann Schobert, des seit Anfang der sechziger Jahre in Paris als Klavizinist des Prinzen Conti ansässigen und dort früh verstorbenen (1767) Schlesiers. Die Zeitgenossen erkannten ihm das

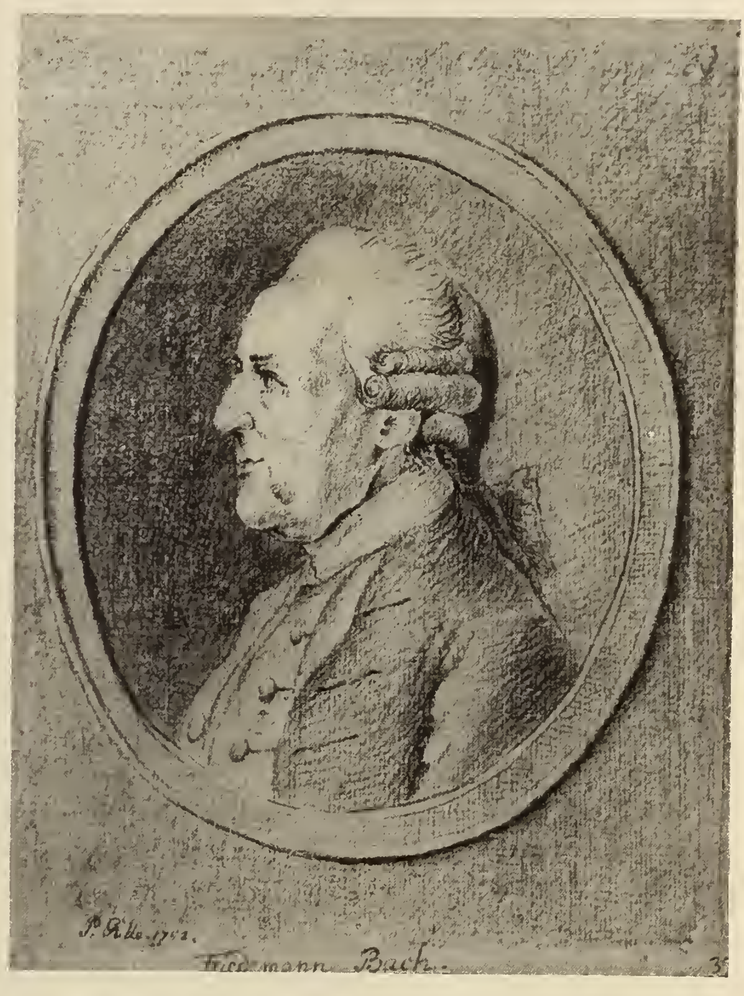




Joh. Adolf Hasse und Frau Faustina geb. Bordoni.
Miniaturen von Felicitas Hoffmann geb. Sartori.
(Staatl. Gemäldegalerie Dresden).

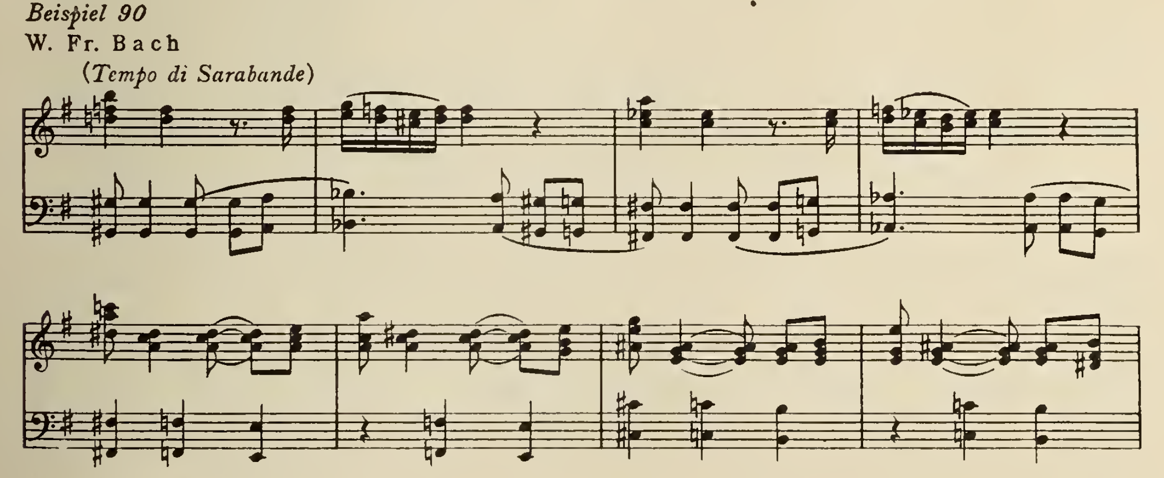


Verdienst der Übertragung des symphonischen Stiles auf die Klaviermusik zu, das ihm als einem der Schöpfer der modernen Kammermusik bis heute ungeschmälert erhalten blieb. Schoberts Schaffen bedeutet in der Tat die endgültige Ersetzung des freien Akkompagnements durch den ausgearbeiteten Klaviersatz unter Umkehrung der bisherigen Rangordnung der Instrumente. Die Streicher treten bis zur Ad-libitum-Besetzung vor dem neuen Herrscherrechte des Klaviers — des Pianoforte — zurück. Schoberts Stil ist außergewöhnlich weit gespannt. Ihm ist eine Glätte und Süße gegeben — le plus brillant et le plus agréable nennt ihn Melchior Grimm —, die den Stempel der italienischen Abkunft auf der Stirne zu tragen scheinen. Und doch gehört Schobert nicht unter die „kosmopolitische Gruppe" der Pariser Salons eines Prinzen Conti oder eines Baron de Bagge. Ein Amalgamierungsprozeß höchster Art hat sich — ähnlich wie bei Johann Stamitz — in Schoberts Schaffen vollzogen. Man spürt das



55. Wilh. Friedem. Bach. Rötelzeichnung von P. Galle, 1782. (Staatsbibl. Berlin.)

Beispiel 90
W. Fr. Bach
(*Tempo di Sarabande*)





56. Johann Christian Bach nach Bartolozzi von J. F. Schröter, 1789.

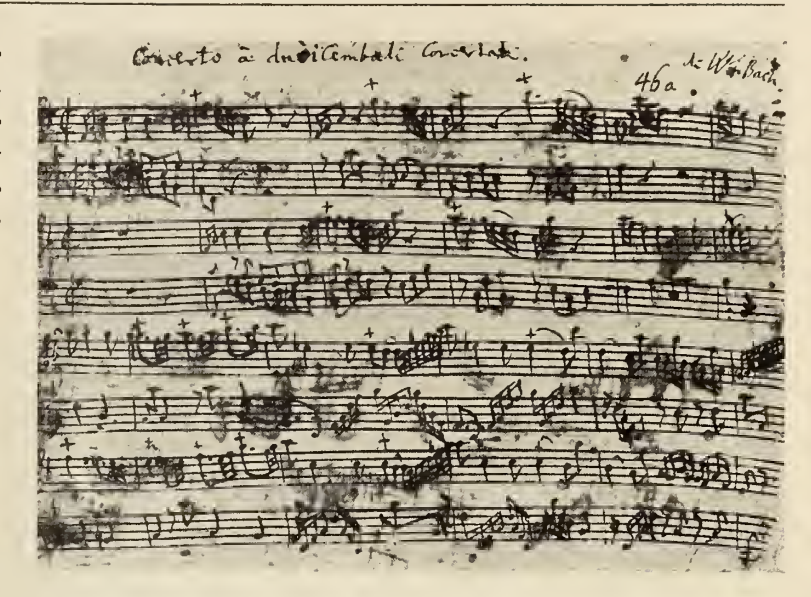
Italienische wohl noch gelegentlich, kann es wohl auch in einzelnen Wendungen und Floskeln nachweisen, aber die Selbstbehauptungskraft des deutschen Empfindens ist so stark, daß schließlich auch hier die „melodia germanica“ das Endergebnis ist. Schoberts Eigenart kommt besonders in den Durchführungen zum Ausdruck, die teils durch die Logik ihrer gedanklichen Entwicklungen für sich einnehmen, und die anderseits durch die gerade hier vom Komponisten gebrachten Kühnheiten oder durch romantische Träumereien bemerkenswert sind (Beisp. 91). Das Menuett wird von Schobert mit Vorliebe in freier Weise behandelt und zum Charakterstück umgestaltet (Beisp. 92).

Das Kosmopolitische, das Schobert nur gelegentlich streifte, ist vollauf das Wahrzeichen der Kunst eines Johann Christian Bach. Der jüngste, im Jahre 1735 geborene Sohn Johann Sebastians hat das bewegteste und interessanteste Leben der Söhne Bachs geführt. Zwischen schroffen Gegensätzen: dem Bruder Philipp Emanuel und Padre Martini in Bologna vollzog sich seine künstlerische, wie seine menschlich-persönliche Erziehung. Der 1760 zum Katholizismus Übergetretene war zuerst als Organist des Mailänder Domes tätig. Johann Christian, der in Italien sich besonders durch seine Opern einen geachteten Namen



gemacht hatte, siedelte im Jahre 1762 nach England über, wo er als Musikmeister der Königin und als Begründer und Leiter des großen Konzertunternehmens der Bach-Abel-Konzerte eine wichtige Stellung im Londoner Musikleben einnahm. Zum Schöpfer der neuen Symphonie neben einem Josef Haydn, als den ihn H. Riemann bezeichnet hat, fehlte dem zweifellos Hochbegabten doch das rechte Maß. Das beweisen gerade die von Riemann herausgegebenen Symphonien Johann Christians, die mit ihrem kleinformatigen Wesen noch weit hinter der formweitenden Kraft eines Stamitz oder eines Filtz zurückstehen. Hingegen

quillt und strömt auch aus ihren knappen Sätzen die Süße, die für die Schreibweise des deutschen Künstlers charakteristisch ist, der in den sechs Jahren seines italienischen Aufenthalts durch die Art, mit der er sich „italianisiert" hat, allen seinen Landsleuten den Rang ablief. Die deutschen Eigenschaften sinken bei Johann Christian gleichsam unter die Oberfläche der fremden, angenommenen Art. Aber sie bleiben auch so spürbar. Diese Kunst der schwelgerischsten Erfindung wird und bleibt von der Halte eines soliden technischen Könnens getragen.



57. Handschrift W. Fr. Bachs. Concerto a duoi Cembali concertati. (Staatsbibl. Berlin.)

Die Italianisierung des Komponisten durchläuft alle Schattierungen von der zaghaften Nachahmung in den Werken aus der ersten Mailänder Zeit, in der er anfänglich mit der Überwindung einer norddeutschen Simplizität schwer zu ringen hatte (Beisp. 93). Der schnell Heranreifende rückte aber in den Höhepunkten seiner kantablen Melodie schon früh in die vorderste Reihe der einheimischen (italienischen) Meister ein (Beisp. 94). Kein Komponist

Beispiel 92
Joh. Schobert, op. 14 III
Menuetto
Grazioso

Beispiel 93

J. Chr. Bach (Concerto a Cembalo concertato)

(*Adagio*)

(*p*)

Beispiel 94

J. Chr. Bach, op. 5 Nº 2

(*Andante di molto*)

f

p

f

neben Johann Christian Bach hat eine solche Fülle von Mozartismen geschrieben, die geradezu eine musikalische Vorherverkündigung des größten Meisters der Epoche bedeutete (Beisp. 95).

Beispiel 95

J. Chr. Bach, op. V Nº 3



Anderseits aber hat der Reichbegabte, dem man bei seinen besten Eingebungen mit Berlioz ein: „Genie, ich unterliege!" zurufen möchte, zu wenig mit seinen Fähigkeiten hausgehalten. Die Gabe, Melodien aus dem Ärmel zu schütteln, wurde ihm nicht selten verhängnisvoll. Sie brachte wohl Fülle, nicht aber planvollen Ausgleich, so daß sehr viele Kompositionen Bachs mit Mittelgut oder auch ausgesprochenen Trivialitäten der neuneapolitanischen Oper angefüllt sind.

LITERATUR.

St. Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano 1783, übersetzt von Forkel. Leipzig 1789. — M. Brenet, Les Concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900. — Ch. de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Deutsch als „Vertraute Briefe aus Italien". München 1922. — E. Bücken, Musikalische Charakterköpfe. Leipzig 1924. — G. P. de Chabanon, De la Musique considerée en elle même. Paris 1785. — A. della Corte, L'opera comica italiana nel' 700. Bari 1923. — A. G. Chouquet, Histoire de la musique dramatique en France. Paris 1873. — E. J. Dent, Ensembles and Finales in 18th century italian Opera. S. I. M. G. XI und XII. — J. Ecorcheville, De Lulli à Rameau. Paris 1906. — A. Eximeno, Dissertazione del progresso della musica. Roma 1774. — M. A. Fehr, A. Zeno und seine Reform des Operntextes. Zürich 1912. — M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1902. — Fr. M. (Baron) Grimm, Lettre sur Omphale. Paris 1751. — R. Haas, Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der ital. Oper von 1756. Z. f. M. 1924. Heft 1. — A. Jullien, La Comedie à la Cour. Paris (o. J.). — M. Kamiénski, Die Oratorien von J. A. Hasse. Leipzig 1912. — L. von Köchel, J. J. Fux 1872. — H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze über Musik II. Leipzig 1911. — L. Laloy, Rameau. Paris 1908. — L. de la Laurencie, L'École française de Violon de Lully à Viotti. Paris 1922—1924. — B. Marcello, Il teatro alla moda, deutsch von A. Einstein. München 1917. — J. Mattheson, Der Vollkommene Kapellmeister. 1739. — Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte. Hamburg 1740. Neudr. her. von M. Schneider. Berlin 1910. — P. Metastasio, Opere. Napoli 1816. — K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig 1921. — Fr. (Abbé) Raguenet, Parallèle des Italiens et des Français 1702. — J. Ph. Rameau, Traité de l'Harmonie 1722. — R. Rolland, L'Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. 1895. — J. A. Scheibe, Der kritische Musikus. 1745. — M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899. — A. Schering, Die Leipziger Ratsmusik von 1650—1775. Archiv f. Musikwiss. 3. Jahrg. Heft 1. — R. Sondheimer, G. B. Sammartini. Z. f. M. 1920—21. 2. Heft. — F. Torrefranca, La Creazione delle Sonata dramatica moderna. Riv. Mus. Ital., vol. XVII. — Torrefranca, Le origini della Sinfonia. Riv. Mus. Ital., vol. XX—XXII. — Torrefranca, La Lotta per l'egemonia musicale nel settecento. Riv. Mus. Ital., vol. XXIV. — Torrefranca, Intermezzo di date et Documenti. Riv. Mus. Ital., vol. XXVI. Lecerf de la Viéville, Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles 1704.

Die allgemeinen Geschichtswerke von G. Adler, H. J. Moser, H. Riemann, A. Schering, Lavignac, de la Laurencie.

Neuausgaben: E. F. dal Abaco. DTB. I. — Gesamtausgaben: Couperin, Rameau. — Chefs d'œuvres classiques de l'opéra français: Campra, Destouches. — Pergolesi: Zwei Triosonaten in Riemanns Collegium musicum, und drei Trios, herausgegeben von H. Riemann. Berlin (Liepmannsohn). Pergolesi, La Serva padrona. Neuausgabe von H. Abert. München 1911. — Kammermusik-Anthologien von David, Niemann, Riemann, Schering. — Sammlung Sondheimer: Werke aus dem 18. Jahrhundert. Edition Bernoulli, Berlin. Basel. I Classici della Musica italiana. Raccolta nazionale diretta da G. d'Annunzio. Prima serie. Milano.

In Frankreich vollzog sich die Umwandlung der galanten zur neuen expressiven Musik zur gleichen Zeit wie in Deutschland. War die erste Phase des neuen Gesamtstiles — la rocaille musicale — für Frankreich die einer ausgeprägten nationalen Eigenkunst, so trat die zweite expressive Stilphase unter völlig geänderten Bedingungen ins Leben. Um die Jahrhundertmitte gibt in Paris die deutsche Instrumentalmusik — vorher durch Telemann, Quantz, Graun, Hasse nur in einigen Vertretern norddeutscher galanter Musik Frankreich

sporadisch bekannt — nun in Wirklichkeit den Ton an. In ihrer fortschrittlichsten Kunst: der Mannheimer Symphonik. Nach Franz Xaver Richter, der im Jahre 1744 bereits ein zwölfjähriges französisches Druckprivileg erhalten hatte, folgte im Jahre 1751 eine Stamitzsche Symphonie in den „Concerts spirituels".

Das Haupt der Mannheimer Schule trat alsbald als Dirigent der berühmten Konzerte de la Pouplinières, als dessen Hauskomponist er — wie vorher Rameau — wirkte, und in selbsteingerichteten Konzerten in den Mittelpunkt des Pariser Musiklebens. In kürzester Frist war der Siegeslauf der deutschen Instrumentalmusik — es war in der Tat ein Sieg über die eingesessene französische und über die importierte italienische Musik — entschieden. In seinen „Quelques Réflexions sur la musique moderne" erkannte ein so bedeutender Kopf wie Framéry diese Überlegenheit der École allemande ausdrücklich an, der er als einzigen ebenbürtigen französischen Symphoniker nur Gossec an die Seite stellt (Le Journal de Musique, 1770).

François Josef Gossec — Dirigent der Konzerte de la Pouplinières und der des Prinzen Conti, Begründer der „Concerts des Amateurs", später Direktor der großen Oper und Mitinspektor des Conservatoire de Musique — wächst in seinen Frühwerken, wie manche seiner Mitsymphoniker Blainville, Miroglio, Plessis, Desormeaux, Touchemoulin, aus der galanten Sphäre heraus. Seine Triosonaten op. 1, die „Sei Sonate a due violini e Basso" von 1754, breiten noch eine wahre Musterkarte galanter, feingegliederter Thematik aus (Beisp. 96).



Dieses Frühwerk ist von dem Hauche des neuen Geistes noch gänzlich unberührt. Der Komponist stückelt, wie nur irgendein Rocaille-Musiker, seine Einfälle aneinander, schließt eine galante Sequenz an die andere. Heiter und wolkenlos ist der Himmel, unter dem diese harmlose Kleinkunst gedeiht (Beisp. 97).

Nur wenige Jahre später aber steht Gossec als der fertige Meister vor der Welt. Sein op. 5 verrät den „Élève de l'école allemande" auf fast jeder Seite, einen Schüler, der die Effekte der deutschen Musik nicht sklavisch nachahmt, der vielmehr das Wesentliche der fremden





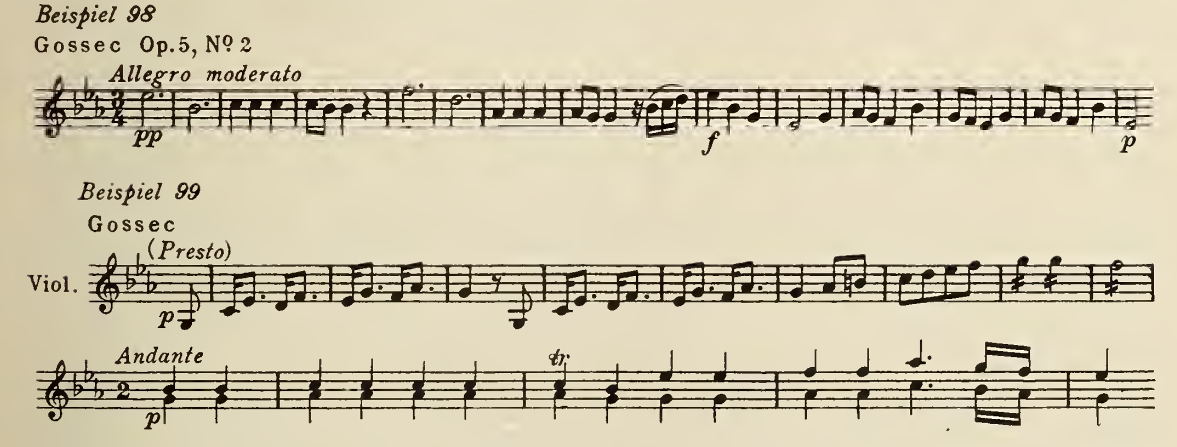
Kunst in sich aufnimmt, da er das Walten des neuen Geistes selbst in sich verspürt. Wie weit liegen in dem Anfange der Es-Dur-Symphonie von 1761 (op. 5) die kleinen Pikanterien und Galanterien des Frühwerks schon zurück. Der Feueratem eines Johann Stamitz scheint das weitgeschwungene symphonische Hauptthema zu beflügeln (Beisp. 98).

Die Durchführung desselben Symphoniesatzes ist eine der bemerkenswertesten der Epoche. Mit kühnem Satze entfernt der Komponist sich hier aus dem Bereiche der galanten Abwandlungstechnik, und er entwirft mit großem Schwung und scharfer Logik das Muster eines Durchführungsteiles, der sich vor den Haydnschen nicht zu verstecken braucht.

Das eigene Gesicht zeigt Gossec da, wo er ein typisch mannheimerisches Presto-Thema mitten im Finaletaumel in düstere C-Moll-Stimmung umschlagen läßt, oder wenn er in einem langsamen Symphoniesatze urplötzlich in den heimischen Chansonton verfällt (Beisp. 99).



58. F. J. Gossec. Stich von Quenedey, 1813.



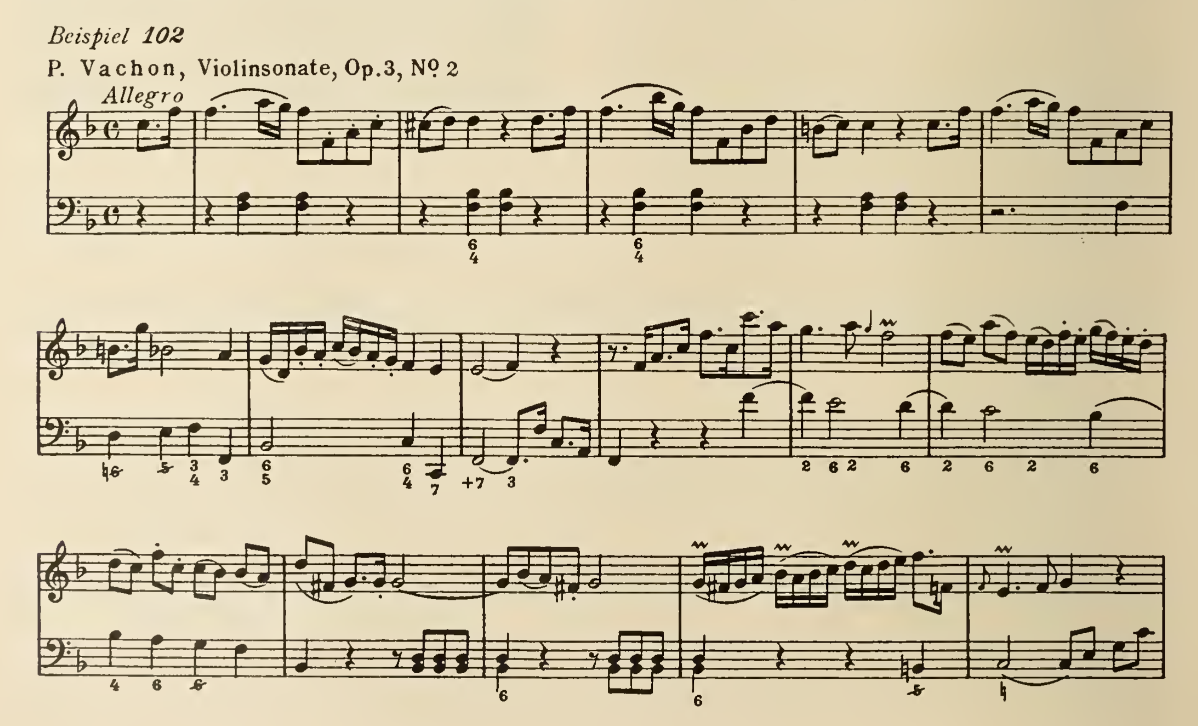
Die neue expressive Dynamik der Mannheimer Schule bürgerte sich in der französischen Instrumentalmusik aller Gattungen schnell ein, wie überhaupt die französischen Musiker

ebenso gelehrige Nachbildner der ausdrucksvollen Melodik wurden, wie ihre Landsleute vorher Vorbilder der galanten Melodik gewesen waren (Beisp. 100 und 101).



Eine nicht geringe Beimischung von Elementen der galanten Technik bleibt aber auch der expressiven Epoche erhalten. Die gallische Grazie der kleinen Takt- und Zweitaktsymmetrien — ehemals nur pikant, nur galante Konversation — wird selbst durch stärkere Spannungen des espressivo nicht gänzlich ihres formalen Ausdruckscharakters entkleidet.

Insbesondere die Musiker des Kreises um den „französischen Tartini", Pierre Gaviniés, die P. Vachon, Joseph Touchemoulin, Nicolas Capron und Simon Le Duc, haben an der Verfeinerung der expressiven Musik bedeutenden Anteil. Mit Pierre Vachon, dem um 1730 in der Provence geborenen Geiger, der nach großen Erfolgen in den Pariser „Concerts spirituels" und längerer Tätigkeit im Orchester des Prinzen Conti seit 1786 neben Benda als Konzertmeister des Berliner Hoforchesters wirkte, ist der musikalische Kosmopolitismus erreicht, der ohne Gewaltsamkeit oder Experiment die Elemente der verschiedenen in Paris zusammenlaufenden nationalen Stile zu einer Einheit verschmilzt (Beisp. 102).





2. VOKALMUSIK.

Graf Algarottis im Jahre 1756 ausgesprochenes Wort, daß man die Oper, um sie am Leben zu erhalten, von Zeit zu Zeit auf ihre wahren Grundsätze zurückführen müsse, beleuchtet blitzartig die Lage, in die die opera seria um die Jahrhundertmitte gekommen war. Hier läßt sich ein klarer Kopf nicht durch den glänzenden Schein der Weltoper blenden, erlauscht ein feines Ohr im Gang der zunächst noch tadellos laufenden Opernmaschine einen Klang, der auf kommendes Unheil, auf das Schon-zu-Ende-Laufen der blitzenden Maschinerie hinweist.

Algarottis inhaltschwerer ,,Saggio sopra l'Opera in Musica" ist nicht Anklage- sondern Reformschrift. Man kann das Buch auch eine Kodifikation der dramatischen Grundrechte der ernsten Oper nennen, die erst mit Glucks ,,Orfeo" ihre vollständige Erfüllung fanden. Die Hauptforderungen Algarottis zielen darauf hin, daß der Musiker nicht mehr dem Dichter



59. Szenenstich zu Hasses Oper „Il trionfo di Clelia“, Wien 1762.

subordiniert sei, daß ferner der Auflösung der Oper in einzelne zusammenhanglose Teile gesteuert werden müsse. Dadurch schwindet „die Illusion, die nur durch den Akkord des Ganzen hervorgebracht“ werden kann. Für die in allen Vergleichsschriften intensiv behandelte Frage der Stoffwahl befürwortet Algarotti—hier deutlich auf die französische Seite sich neigend — die Fabel- und Wunderoper mit Handlungen aus weit entfernten Ländern und Zeiten für die seria unter grundsätzlicher Ablehnung der historischen Stoffe. Wo aber doch noch historische und antike Stoffe behandelt werden, verlangt Algarotti — ein Jahr nach dem Erscheinen von Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ — eine genauere und vertieftere Kenntnis des Altertums, als sie in der Oper Metastasios zu finden sei.

Ihre im buchstäblichen Sinne epochemachende Bedeutung aber hat Algarottis Schrift durch ihren antigalanten und antirationalistischen Standpunkt. Das Ziel, dem die Opernmusik zustreben soll, ist nach Algarotti die „melodia espressiva“, deren Affektgrad als stärkerer, lebhafterer, wärmerer und ursprünglicherer Ausbruch den der Dichtung übersteigt. Im Zusammengehen von Dichtung und Musik ist es Aufgabe der letzteren — führt Algarotti feinsinnig aus — die Impressionen der Dichtung nach Analogie mit den dichterischen Einzelideen (che abbiamo analogia colle idee particolari) in Expressionen umzusetzen. Der Begriff Idee wird dabei in denkbar schärfstem Gegensatz zu der von Algarotti verworfenen Schilderungsweise der Opernmusik der galanten Epoche gebraucht.

Der Ruf nach einer sich von der Galanterie abkehrenden expressiven Opernmusik wird, nachdem Grimm in der Zukunftsmusik seines „Petit Prophète de Böhmischbroda“ von 1753 ihn im Fanfarenton ausgestoßen hatte, mit gleicher Heftigkeit von den ästhetischen Schriften der Franzosen wie Italiener aufgenommen. Mit feiner Diplomatie macht sich hier auch der Führer der galanten Operndichtung, Metastasio, das Schlagwort des neuen Musikgeschmacks zu eigen, weil er hoffen mochte, so der ihm verhaßten Abbiegung seiner Absichten ins rein Musikalische entgegenarbeiten zu können. Er erklärte, der elende Zustand, in den die dramatische Musik verfallen sei, könne nur überwunden werden, wenn die Musiker statt „Kehlensonaten“ Ausdrucksmusik schreiben würden. Vergleicht man des jungen Dichters Ansichten über seinen „Demetrius“, den er „ein delikates Werk, ganz ohne grobe verletzende Pinseleien“ nennt (Brief vom 10. November 1731), mit seinen Äußerungen über den Stil des „Attilio Regolo“ an Hasse, so offenbart sich hier in der Tat eine Umstellung vom Galanten zum Expressiv-Charakteristischen, die aber durchaus auf das eigene Schaffen des Dichters begrenzt blieb.

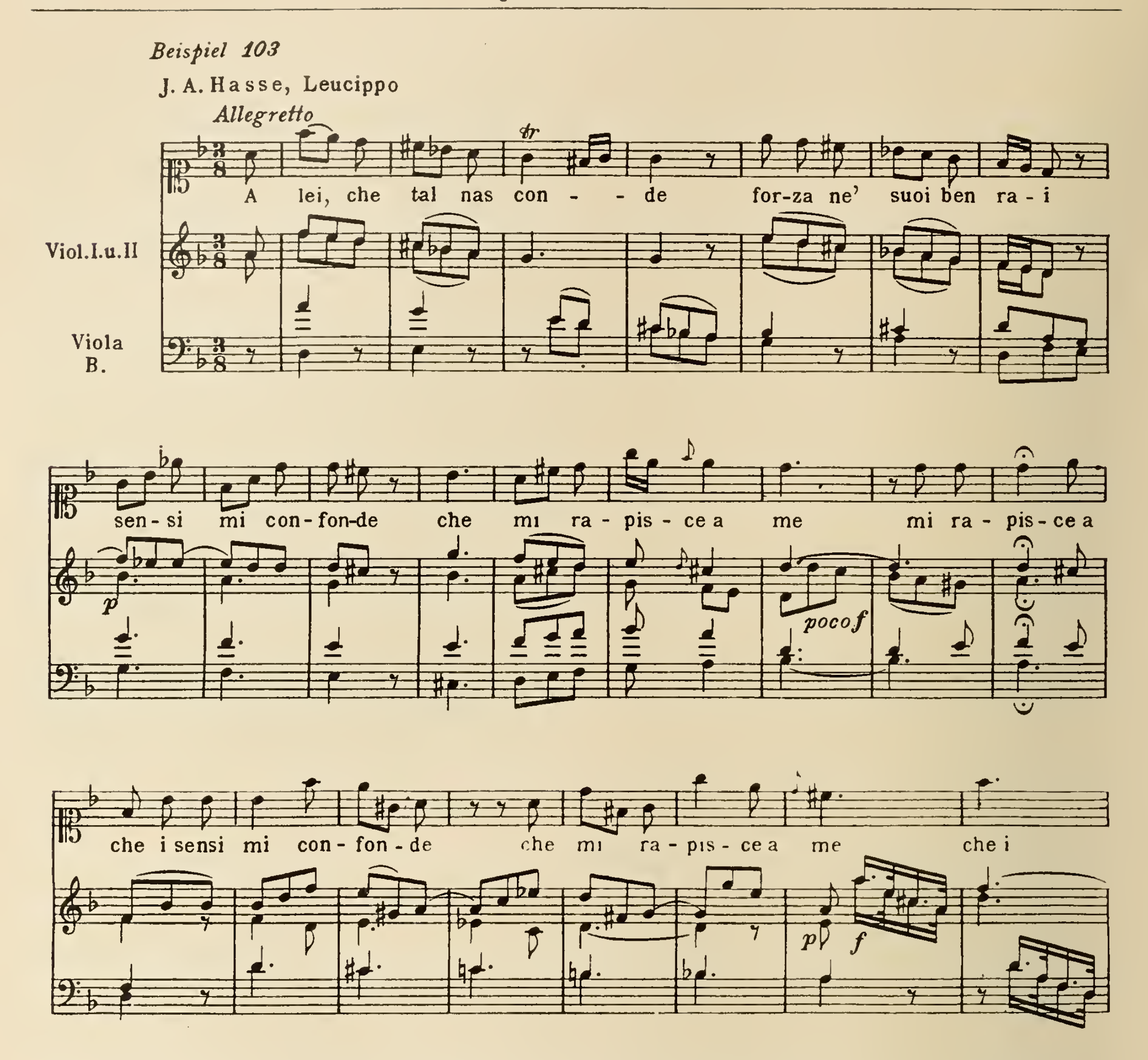
Damit ist eine allgemeine stilistische Umrißlinie für Metastasios Werk gezogen, die zugleich auch das seines ihm am meisten verwandten Komponisten Johann Adolf Hasse umschließt.

Hasse wurde am 23. (oder 24.) März 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren. Er entstammte einer alten Lübecker Organistenfamilie. Die sein Schicksal bestimmenden Eindrücke gewann der junge Künstler von der Hamburger Oper, an der er auf Empfehlung des Dichters Johann Ulrich König als Tenorist wirkte. Nach kurzem Aufenthalt am Braunschweiger Hofe, für den Hasse im Jahre 1721 seine deutsche Oper mit italienischen Arien „Antioco“ schrieb, siedelte er im folgenden Jahre schon nach Italien über, wo er bei Porpora, dann bei A. Scarlatti, sich in der dramatischen Komposition vervollkommnete. Die 1723 in Neapel uraufgeführte Oper „Il Tigrane“ ist die erste in der langen Reihe der dramatischen Schöpfungen des Meisters (65 Opern, 17 Intermezzi und 23 Pasticci). Hasse, der sich in überraschend kurzer Zeit zu einem der gefeiertsten Meister der Oper emporgeschwungen hatte, steigerte seine Popularität in Italien noch durch die Heirat mit der hochbedeutenden Sängerin Faustina Bordoni. Nach kurzer Wirksamkeit am venezianischen Konservatorium degli Incurabili nahm Hasse 1731 die Hofkapellmeisterstelle in Dresden an, die er mit den großen Unterbrechungen seiner Kunstreisen bis nach Friedrich Augusts Tode im Jahre 1764 inne hatte. Den Rest seines Lebens verbrachte der feinsinnige, das Weiterschreiten der Kunst mit offenem Auge begleitende Musiker bis 1773 in Wien, dann in stiller, wenn auch noch immer arbeitreicher Zurückgezogenheit in Venedig, wo er im Jahre 1783 starb.



60. Titel zu Hasses „Partenope“ nach J. Bidermann gest. v. J. C. von Reinsperger.

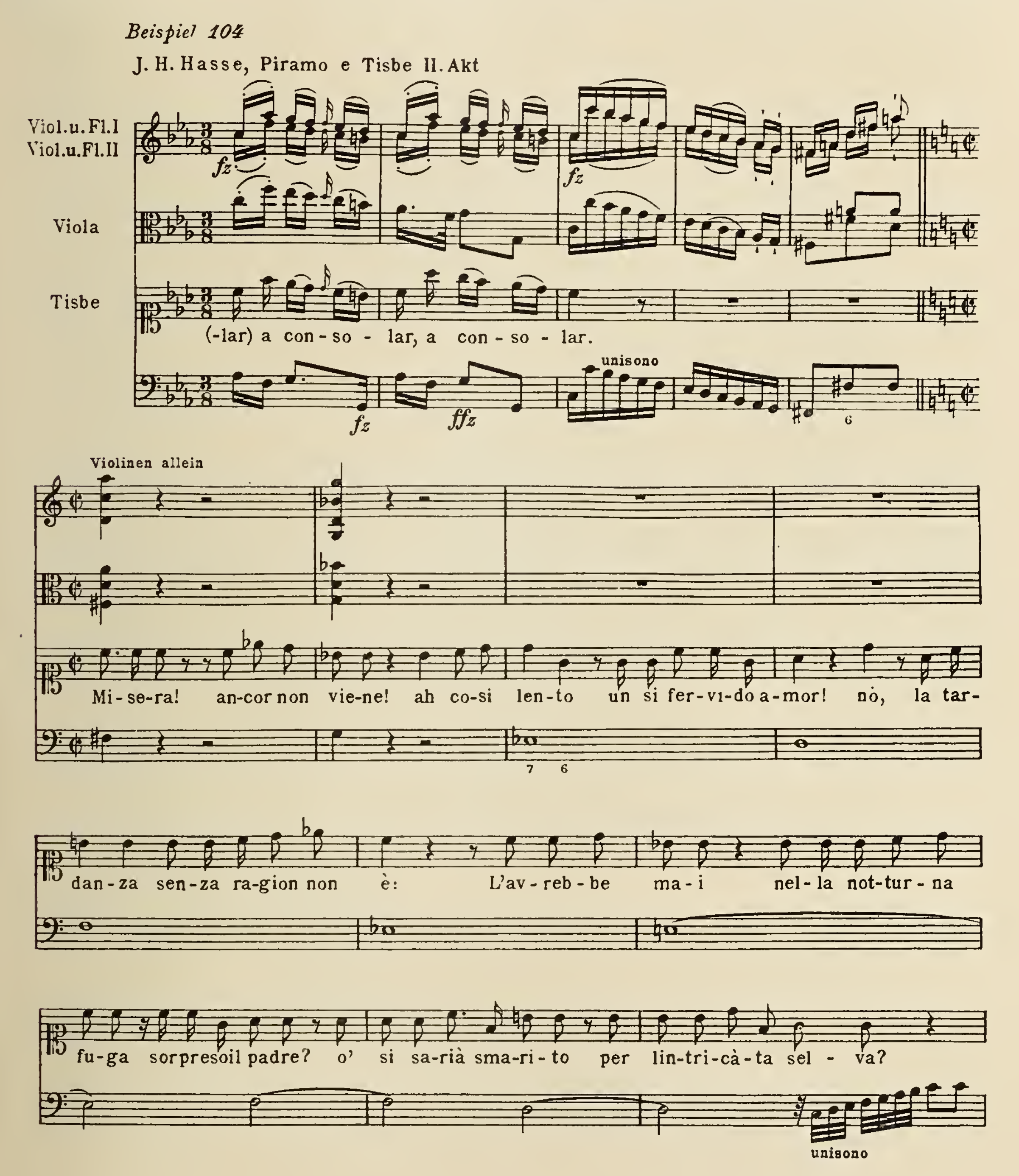
Hasse steht heute als ein Janus in der Geschichte der Oper. Nicht mehr — wie für W. H. Riehl — nur als Vertreter der absoluten, ruhenden Schönheit der musikalischen Form. Dieses Ideal einer mit dem Geiste des Rokoko aufgefaßten Antike verkörpert die Mehrzahl der Hasseschen im langsamen Zeitmaß geschriebenen Arien. In ihnen verspürte Hasses Zeit, die auch im griechischen und römischen Theatergewande immer nur sich selbst sah, den eigenen wahren Pulsschlag (Beisp. 103). Anderseits aber kam Hasse da, wo er aus der Sphäre der galanten undramatischen Nurmusik hinausstrebte, den auf verstärkte dramatische Charakteristik hinzielenden Forderungen seines Dichters Metastasio so weit entgegen, als es einem absoluten Herrscher dem anderen absolut Regierenden gegenüber möglich war. Das will besagen, soweit es innerhalb des musikalisch-dramatischen Schemas ermöglicht war, das er wohl im einzelnen dramatisch vertiefte, aber nicht von Grund auf umgestaltete. Erst zu Ende seines Lebenswerkes unternahm Hasse den Versuch, in dem zweiaktigen Dramma de Musica „Piramo



e Tispe“ auf einen Text Marco Coltellinis, das sechs Jahre nach dem „Orfeo“ Glucks und ein Jahr nach der „Alceste“ in Wien aufgeführt wurde, die so lange beibehaltene Opernform von innen aus umzugestalten. Secco-Rezitativ, begleitetes Rezitativ, Arie wie Instrumentalformen werden jetzt von Komponisten nicht mehr als nur für sich bestehende, durch feste Grenzen geschiedene Teile eines architektonischen Aufbaues verwandt, vielmehr als Faktoren eines psychologischen Erformungsprozesses. Damit wird die traditionelle Stufenleiter: Rezitativ-Arie und Secco-accompagnato-Arie zugunsten eines der dramatischen Absicht entsprechenden Mischungsverhältnisses aufgegeben. Es entfallen nun nicht nur gelegentlich die kadenzierten Trennungen zwischen Rezitativ und Arie, so daß die Formen ineinander übergehen, diese übernehmen ihrerseits auch selbst — insbesondere das orchesterbegleitete Rezitativ — andere Formen in ihren Kreis (Beisp. 104). Im ganzen also: Der Abgeschlossenheit der Nummernoper wirkt hier das Gesetz des szenisch-dramatischen Aufbaues entgegen. Diese eigenartige Bedeutung und Stellung des Hasseschen Spätlingswerkes ist früh schon von J. Fr.

Reichardt erkannt worden, der Friedrich II. gegenüber das Urteil gefällt hat, daß die Oper, zwischen Hasses eigenem Stil und Glucks Reformwerk stehend, gewissermaßen „die Mitte zwischen der alten und neuen Schreibart innehalte".

Die Träger der noch von Hasse ausgehenden dramatischen Entwicklung der Oper waren neben Davide Perez (1711—1778) und Domenico Terradellas (1713—1751) vor allem Niccolo







61. Unterschrift und zeitgenössisches Bildnis von Jommelli.

Jommelli und Tomaso Traëtta. Der 1714 in Aversa bei Neapel geborene Jommelli wuchs unmittelbar aus der frühneapolitanischen Schule Leos und Feos hervor. Vor seiner Übersiedlung nach Deutschland war er insbesondere als Direktor des venezianischen Konservatoriums degli Incurabili bis 1747 und dann als Koadjutor an St. Peter in Rom tätig.

Jommelli ist der erste große italienische Opernkomponist, der die alte Forderung der italienischen und französischen Ästhetik auf Verschmelzung von dramatischen Hauptelementen beider Völker verwirklichte: In den Opern seiner Wirksamkeit als Stuttgarter Hofkapellmeister aus den Jahren 1753—1769. Kam es bei der Verbindung von französischer und italienischer Dramatik — nach H. Aberts Wort — Jommellis Textdichter, Matteo Verazi, auch weniger auf psychologische Motivierung als auf „Nebenzierden" dekorativer und maschineller Natur an, so ist doch die Tatsache dieser Verbindung allein schon ein äußerst wichtiges geschichtliches Ereignis. Das Ziel einer kosmopolitischen Musikdramatik, die nicht Mosaik, sondern Einheit bedeutete, dem die Epoche nicht aus dunkelm Drange, sondern aus wohl motivierter Absicht zustrebte, war nicht in einem Ansturm zu erreichen. Jommellis Schaffen strebte nicht nach der Seite hin, nach der sein Vorbild Hasse in „Piramo e Tisbe" abgebogen war, vielmehr schwenkte es gleichfalls in des Vorbildes Hauptrichtung einer reformatio in membris ein. Mit der Glut des echten Neuerers hat er sie

in allen Teilen der Oper durchgeführt. In die eigene heimische Opernform ließ der italienische Meister außer den französischen Elementen den Geist der deutschen Instrumentalmusik, mit der er in der Stuttgarter Zeit in engste Berührung kam, einströmen. Die neue Mannheimer Ausdrucksmusik hat stärkste Spuren im Werke Jommellis hinterlassen: von dem Ausdrucksumschlag im kleinen bis zu den jähen Ausbrüchen weitausladender Crescendi.

62. Eigenhändiges Manuskript Jommellis. Aus „Tito Manlio“. (Staatsbibliothek, Berlin.)

In seiner Heimat wurde Jommelli der Vorwurf zu großer Gelehrsamkeit gemacht, wie er auch beschuldigt wurde, eine Art von „metaphysischer Musik, die nur in Deutschland ihr Glück habe machen können“, geschrieben zu haben. Der letzte Vorwurf vertauscht Ursache und Wirkung, da die Quelle der vertieften, durchgeistigten Harmonik in des Künstlers späteren Rezitativen sicherlich in Deutschland floß. Ein so bedeutsames begleitetes Rezitativ aus der Zeit Jommellis vor seiner Stuttgarter Wirksamkeit, wie das „Cuor di Padre“ aus „Gaio Mario“ von 1746, enthüllt in seinen charakteristischen Partien etwa gegen ein Rezitativ der Stuttgarter Opern gehalten, den Abstand eines immerhin noch mit dem Blick auf Schema und Kanon gerichteten von einem, die dichterische Situation mit freier Selbständigkeit meisternden Kunstwollen (Beisp. 105 u. 106). Gerade an Höhepunkten von Jommellis Schaffen, wie in der Schlußszene des ersten Aktes seiner „Olimpiade“ verspürt man die weltgeschichtliche Verschiebung des Lehr- und Lernverhältnisses zwischen italienischer und deutscher Kompositionsweise, die sich an den Sieg der deutschen Instrumentalmusik um die Jahrhundertmitte knüpfte. Die von den Formeln des schablonenhaften Rezitativs gelöste Freiheit des instrumentalen Sprachvermögens Jommellis ist, wie die Mannheimer Intimität ohne den Durchgang durch Italien nicht



63. Zuschauerraum des 1753 von Frz. de Cuvilliés erbauten Münchener Residenztheaters. Gestühl neu. (Zenger, Geschichte der Münchener Oper.)



denkbar ist, die Frucht der Verbindung von italienischer Grazie und Leichtigkeit mit deutscher Tiefe und Innigkeit. Diese Sachlage ist es im Grunde, die der Dichter Wilhelm Heinse in den „Musikalischen Dialogen“ mit dem begeisterten Anruf an Jommelli begrüßt: „Sie musizieren uns Empfindungen durch Akzente in die Seele, und die Leidenschaften, die Sie ausdrücken, brennen unsere Seelen an.“

Auch auf italienischer Seite wurde die Tatsache dieses künstlerischen Verschmelzungsprozesses anerkannt. Mattei nennt — im Elogio del Jommelli — des Meisters Stil in der Mitte seines Schaffens „die Vereinigung von italienischer Lieblichkeit und germanischer Kraft“.

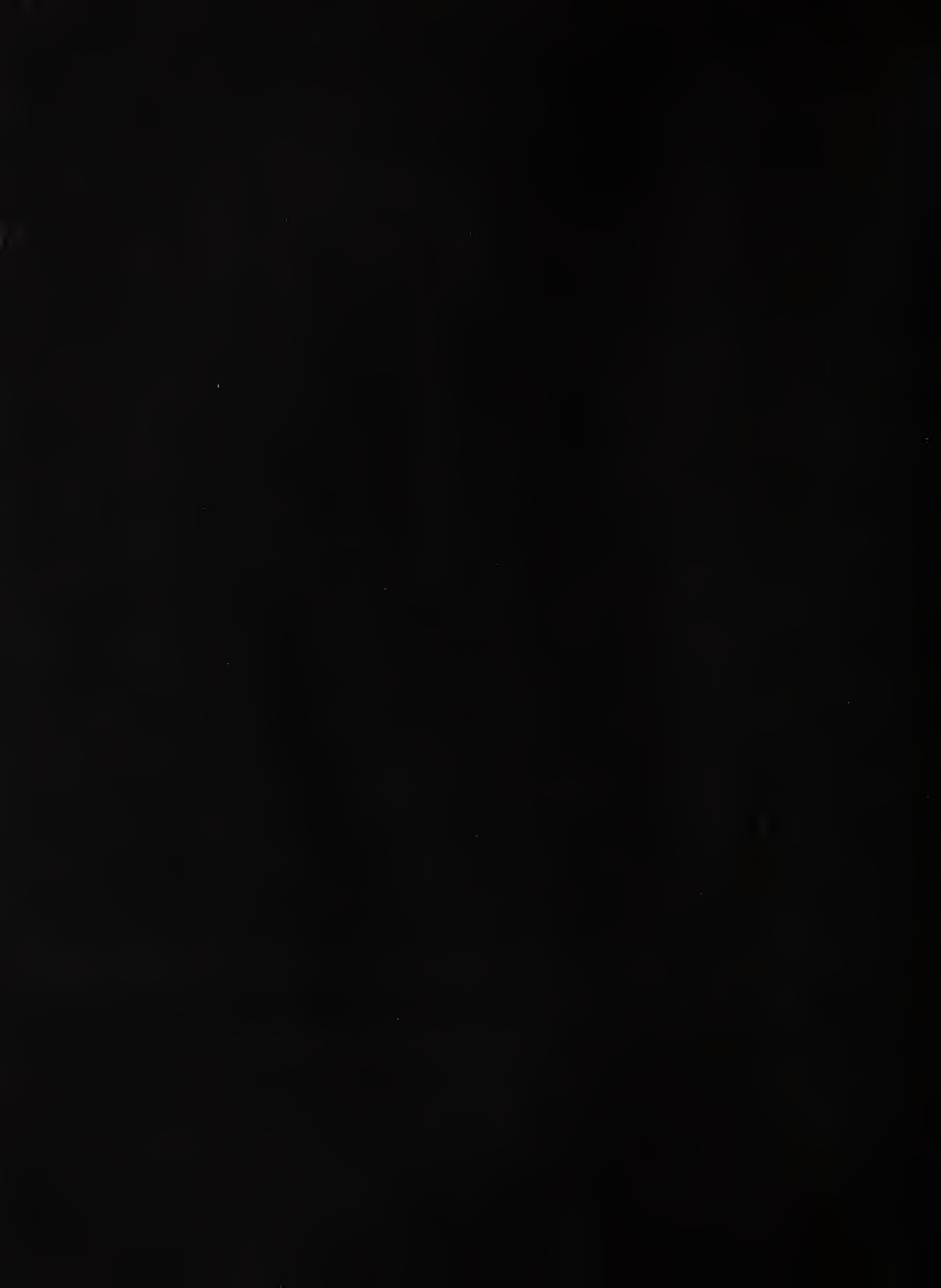


Mme Favart als Roxaline in der Oper „Les trois Sultanes", von Charles Simon Favart, sie trat als erste anstatt in Hoftoilette im historischen Kostüm auf



Kostüm eines römischen Opferpriesters.
Für die Pariser Académie royale de Musique entworfen.

(Nach Costumes et annales des grands théâtres de Paris.)



Jommellis Landsleute empfanden nicht zu Unrecht seine Tonsprache als einen „neuen musikalischen Dialekt“ in ihrer Musik (Mattei), den neben ihm von den italienischen Mitkomponisten nur noch der Neapolitaner Tommaso Traëtta (1727—1779) sprach. In dieser Italien neuen Tonsprache klangen bei Traëtta vernehmlicher als bei Jommelli französische Untertöne durch. Die von diesem schon angebahnte Vereinigung italienischer und französischer Elemente wurde bei Traëtta zur wirklichen Stileinheit. Der Künstler setzte in der Zeit seines Aufenthaltes in Parma (1758—1765), die für ihn eine ähnliche, einschneidende Bedeutung hatte, wie die Stuttgarter Epoche für Jommelli, die auf die genannte dramatische Verschmelzung hinzielenden Bestrebungen des dortigen Hoftheaterintendanten Du Tillot, eines Franzosen von Geburt, fort. Die Oper „I Tandaridi“ bekundet diese Tatsache nach außen schon als eine von Frugoni besorgte Bearbeitung von Gentil-Bernards „Castor et Pollux“, des Textbuches der gleichnamigen Oper Rameaus. In diesem Werke, sowie in „Ifigenia in Tauride“ und „Antigona“ — die Texte stammen von Coltellini — ist endlich die hochdramatische Choroper geschaffen, das Ziel jahrzehntelanger Bestrebungen, die letzte Etappe vor Glucks „Orfeo“ erreicht.

Schon Traëttas Frühwerke künden den geborenen Dramatiker an. Ihnen fehlt nur noch die gänzliche Loslösung von gewissen Formeln und Floskeln der seria, wie sie auch die prachtvolle Einfachheit, das Geradlinige der Meisterzeit noch nicht ganz erreichen. Durch die Säuberung des Textbuches von der Intrige und der erotischen Episode hatte Coltellini — wie schon

Beispiel 106



H. Goldschmidt betonte — den Weg zu seiner reinmenschlichen Melodie frei gemacht. Im Rezitativ folgt Traëtta der dramatischen Kurve in freier individualistischer Gestaltung.

Den Gipfel der Ausdrucksgewalt erreichte die Choroper Traëttas in der Leichenfeier des zweiten Aktes der „Antigona" mit ihrem, dem Gluckschen verwandten Pathos. Die Welt der in das Zierkleid des Rokoko gepreßten Antike ist versunken. Echte Tragik durchhallt die Szene. Die zwischen die Chorsätze ihr schlichtes: O misero Polinice! ausströmende Antigona ist ein Geschöpf mehr von Sophokleischer, als von Metastasianischer Abstammung. Die schon von Algarotti ersehnte bessere Kenntnis des Altertums auf der Opernbühne ist hier Ereignis geworden.

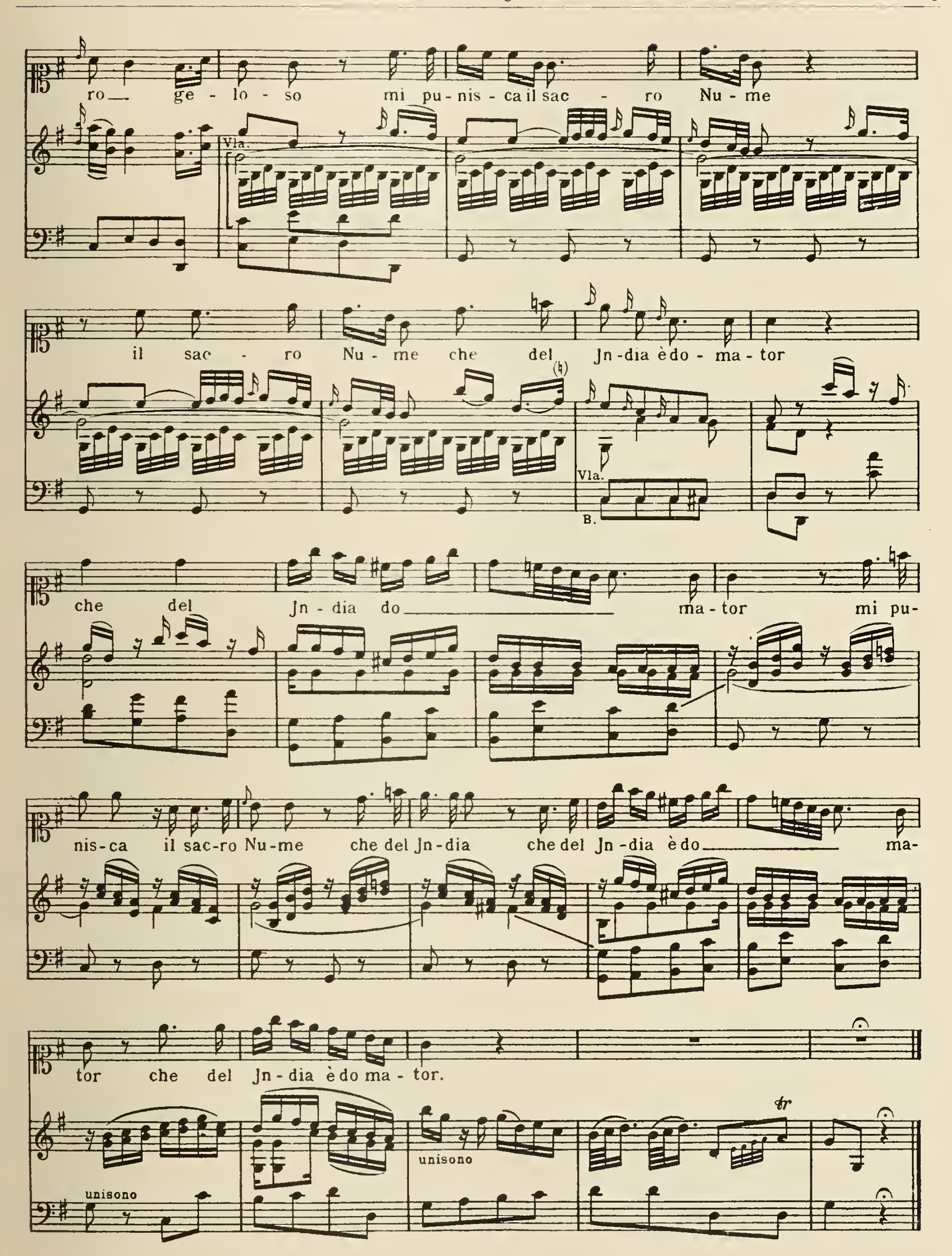
Neben der die Stile der Nationen vereinigenden kosmopolitischen, in Gluck ausmündenden Opernrichtung lief die ursprünglich neapolitanische nur mehr oder minder oberflächlich von jener berührt einher. Saverio Mattei sprach nur die herrschende Meinung seiner Zeitgenossen aus, wenn er im Hinblick auf Gluck und Calsabigi erklärte, weder die dramatische Poesie noch die Musik Italiens bedürfe im Grunde einer Reform.

Die Reform erschien Italien als die Tat zweier Ausländer — Hasse und Gluck — und als von den Italienern Jommelli und Traëtta auf ausländischem Boden vollzogen, im wesentlichen als eine heimische Interessen und den einheimischen Kunstgeschmack wenig berührende Angelegenheit. Dieser aber neigte der sinnenfrohen Kunst der Neuneapolitaner zu, zu der den natürlichen Übergang der als Organist der Kgl. Kapelle zu Neapel wirkende Francesco Majo (1740—1770) bildet. Dieser frühvollendete Meister, aus dessen Musik oft das dramatische Feuer mit Urgewalt hervorbricht, hat in der Geschichte wegen seiner empfindsamen, chromatischen Linienführung seinen Platz unter den bedeutendsten Vorbildern der expressiven Melodie Mozarts erhalten. Majos kleine Arientypen — Kavatinen und ähnliche Gebilde — gehören zu den feinsten Erzeugnissen der damaligen Opernmusik (Beisp. 107). Für die neuneapolitanische Richtung der Piccini, Johann Christian Bach, P. Guglielmi, G. Batt. Lampugnani, G. Latilla, Fl. L. Gaßmann war es wesentlich, daß ihre Meister durchweg auch namhafte Vertreter der opera buffa gewesen sind, die zu einer Zeit, als das dramatische Gewissen der Oper schlummerte, die Stilgrenzen der Gattungen ohne Bedenken überrannten.

Für die komische Oper fiel nach der Jahrhundertmitte rasch die Scheidewand, die sie von der hohen Sphäre der ernsten Oper trennte. Je mehr in den Texten der Dichter Carlo Goldoni, Gianbattista Lorenzo, G. B. Casti romantische, wunderbare, empfindsame, sentimentale Elemente in die opera buffa eindringen, um so mehr verwandelte sich ihr ursprünglicher Charakter. Und neben der Komik beanspruchte alsbald der Ernst die gleichen Rechte

Beispiel 107




ro — ge - lo - so mi pu - nis - ca il sac - ro Nu - me
Vla.
il sac - ro Nu - me che del Jn - dia è do - ma - tor
Vla.
B.
che del Jn - dia do ma - tor mi pu-
nis - ca il sac - ro Nu - me che del Jn - dia che del Jn - dia è do ma-
tor che del Jn - dia è do ma - tor.
unisono
unisono
tr



in der komischen Oper von Piccini bis zu Paësiello, Anfossi und Gaßmann. Die komische Oper übernimmt aber nicht nur, sie gibt für die Bereicherung, die ihr aus der ernsten Oper zuströmt, auch wiederum an diese ab, und lockerte deren formale Eingeengtheit durch Reichtum und Mannigfaltigkeit der Formen. Die älteren Arienformen der opera seria (da capo, dal segno) wurden so entweder umgestaltet, oder durch neue Formen ersetzt, die Instrumentation wurde reicher, differenzierter, durch feine wie durch grobe Mittel bereichert. Stileinheit ist in keiner Weise das Kennzeichen der Neuneapolitaner.

Neben Joh. Chr. Bach, der — wie in seinen Instrumentalkompositionen — auch als Opernkomponist seine geschichtliche Stellung als der große Mittler italienischer Empfindsamkeit den Großmeistern der Epoche gegenüber hat, steht Giuseppe Sarti (1729—1802), der in seiner bekanntesten Oper ,,Giulio Sabino" an Traëttasche Kraft und Größe heranreicht.

Wie bis in die jüngste Zeit Gluck, so ist einer der größten Musiker des neuneapolitanischen Kreises, der 1734 als Fischersohn geborene, von Durante herangebildete A. M. Gasparo Sacchini, der heutigen Epoche nur noch durch seine französischen Spätwerke bekannt, in denen er Glucks Spuren gefolgt ist. Und doch verdienen gerade die früheren, italienischen Opern dieses



Beispiel 108



64 u. 65. Kostüm des Polinice in Sacchinis ,,Oedipus auf Colonos" und Mlle St. Huberti als Dido im gleichnamigen Werk Piccinis. Stich von Dutertre. (Costumes et annales des grands théâtres de Paris.)

„ersten Melodisten der Welt“ (Carpani) neben denen eines J. Chr. Bach oder Piccini vollste Beachtung. Mit Vorliebe entzieht Sacchini sich dem Zwang des da capo, schreibt knappe kavatinenartige zweiteilige Arien, Rondos und eine dreiteilige Form, in der das begleitete Rezitativ den Mittelteil bildet (A-B-A und A-B-C). Rezitativ und Arie werden auch nicht selten durch ein Kernmotiv zu einem dramatischen einheitlichen Komplex zusammengeschmiedet. Als Einleitungen der Arien dienen oft Stimmungseinführungen ohne architektonisch formalen Zweck (Beisp. 108).

Die konzertierenden Instrumente verwendet Sacchini feinsinniger als die Mehrzahl der Spätneapolitaner. Die Hörner werden in einer bis an die Manier streifenden Art zur Stimmungsmalerei herangezogen. Über allem aber strahlt in Sacchinis Oper der volle, zauberische Glanz der Stimme. Noch süßer, noch schmeichelnder, noch Mozart ähnlicher als Majos und J. Chr. Bachs Erfindung ist Sacchinis Melodie an ihren Glanzstellen (Beisp. 109).



66. Zu Sacchinis und Metastasios „Nitetti“. Stich nach G. de St. Aubin von Cochin le fils.

Die Lage der französischen Oper zwischen Rameau und Gluck hat große Ähnlichkeit mit der Situation der Wagnerschen Oper zu Beginn der zweiten Schaffenshälfte des Meisters. In beiden Fällen war ein Stillstand der Produktion eingetreten. Um ihn zu überwinden, galt es zunächst, „sich auszudenken“. Melchior Grimm hat in der „Lettre sur Omphale“ diese Sachlage mit scharfem Blick erkannt, als er erklärte, daß die Philosophen und Kritiker berufen seien, in Hinsicht auf den





Musikgeschmack Führer der Nation zu sein. Die produktive Kritik, vor allem die der Enzyklopädisten sprang damals in die Bresche, die die praktische Musik unbesetzt ließ, und hielt mutig an der gefährdeten Stelle aus bis zur Ankunft Glucks. Die große Reinigungsaktion, die die Ästhetik der Musikdramatik gegenüber vornahm, wurde — das erscheint in Frankreich selbstverständlich — im Zeichen des großen Kampfwortes der Zeit, der Forderung nach wirklicher Natürlichkeit ins Werk gesetzt.

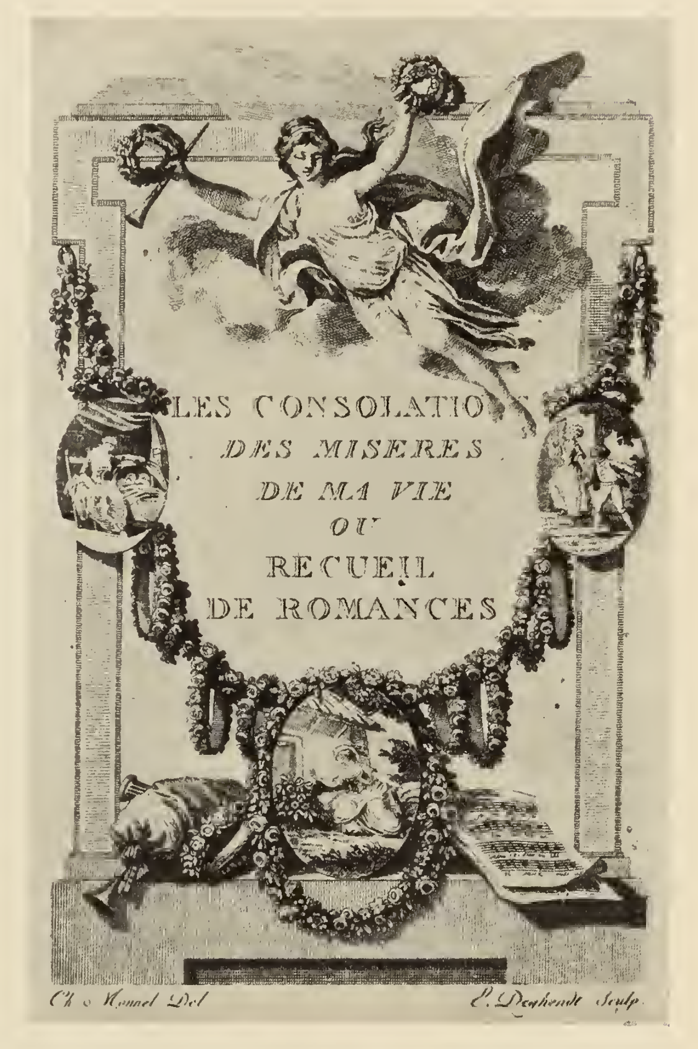


67. Frontispice zu Diderots „Neveu de Rameau".

Unnatürlich erschien schon die Grundlage der Opernkunst: Das Wunderbare. Grimm schüttet in dem Kapitel: Le Merveilleux seines „Petit Prophète" die volle Schale von Zorn und Spott über „die kindische Sphäre" dieses Dramatisch-Wunderbaren aus. Auf der von ihm geforderten Bühne der Zukunft soll es ebensowenig „Dämonen und Geister, Feen und Genien und irgendwelche Ungeheuer geben, als die Vergnügungen der Sonnenaufgänge, Gewitter und Seestürme". Ausdruck und Charakteristik soll an die Stelle der alten Nachahmungen treten.

Rousseau ging mit noch geschärfteren Waffen dem hohlen Prunk der französischen Wunderoper zu Leibe, den er „un faut goût de magnificence" nannte. Er verlangt vollständige Änderung des dramatischen Aufbaus der Oper, Wegfall der unmotivierten Feste und Ballette, Wegfall der wunderbaren Dekoration und Ersatz durch die stimmungsvolle Szene. „Ein schöner Palast, prächtige Gärten und Ruinen sind dem Auge wohlgefälliger als Phantasiebilder des Tartarus, des Olymp oder des Sonnen-

wagens.“ Die expressive Dramatik der Energie in Gefühlen, der Leidenschaft in jeglichem Ausdruck soll die Stelle der Kunst einnehmen, die nur an die Vernunft appelliert hat. Vom dramatischen Musiker verlangt Rousseau, daß er seine Wirkungen nicht mehr auf direktem Wege durch Nachahmung zu erreichen suche, sondern auf die indirekte Art, bei der die reine Gefühlswirkung an die Stelle der Schilderung tritt. Mit gleicher Heftigkeit wie Rousseau bekämpft auch Diderot die leidenschaftslose Dramatik der geistreichen Sprüche und zärtlichen Madrigale, die der Musik, der gewaltsamsten der Künste, nichts zu bieten habe. Als überzeugter Expressionist stellt er in dem Dialog „Rameaus Neffe“ die Grundsätze einer neuen Opernkunst auf: „Die Leidenschaften müssen stark sein. Die Zärtlichkeit des lyrischen Poeten und des Musikers muß extrem sein. Die Arie ist fast immer am Schluß einer Szene. Wir brauchen Ausrufungen, Interjektionen, Suspensionen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen, wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Keinen Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu weit von der einfachen Natur. Und glaubt nur ja nicht, daß das Spiel der Theaterkünstler und ihre Deklamation uns zum Muster dienen könne. Pfui doch! Wir müssen es kräftiger haben, weniger manieriert, wahrer. Einfache Gespräche, die gemeine Stimme der Leidenschaft sind uns um so nötiger, als unsere Sprache monoton ist und weniger Akzent hat. Der tierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor.“



68. Titel zu Rousseaus „Consolations des misères“, nach Ch. Monnet gest. von E. Deghendt.

Die reinmenschliche Opernform, die die schwachen Nachfolger Rameaus auf der Bühne der großen Oper, des Theaters „in der Sackgasse“ (Diderot) nicht zu bieten vermochten, erblühte Frankreich auf dem Felde der komischen Oper. Freilich als eine vom Auslande, von Italien herübergewehte Saat.

Die erste Epoche der opéra comique bis zur Jahrhundertmitte war die Zeit der Vaudeville-Komödie, die in ihren verschiedenen Unterarten, als einfaches und parodistisches Singspiel, wie als Pantomime aus dem beständigen Kampf mit den Hofbühnen der „Italiens“ und der großen Oper stets neu gestärkt hervorhing.



69. Favart. Stich von Littret nach Liotard.

Noch in diesem ersten Stadium des Vaudevilles erreichte die opéra comique in Charles Favarts im Jahre 1741 auf dem Théâtre de la Foire Saint-Germain aufgeführten „La Chercheuse d'Esprit" eine textliche Höhe, die auch in der nächsten Epoche nicht wesentlich überstiegen werden konnte. Hier ist der echte lebensprühende Dialog, gibt es die aus dem Volksleben gegriffenen Typen, sprudelt echte, wahre Empfindung. Alles das ist vorhanden, was in dem Buffonistenstreit des Jahres 1752 von Rousseau und den übrigen Parteigängern der Italiener bei den Meistern der opera buffa gesucht und gefunden wurde. Der Buffonistenstreit — zwar durch eine komische Oper, die „Serva Padrona" Pergolesis angefacht — ging in der Tat um Höheres, als um die allgemeinen Fragen der alten Parallelschriften, und der Ausgangspunkt der Kämpfe war in der Wirklichkeit nur ein Nebenschauplatz. Denn während in den allgemeinen Fragen den an die fortschrittlichen Italiener anknüpfenden Gedanken die Zukunft gehörte — sie ermöglichten im Grunde den späteren Sieg der Gluckschen Oper in Frankreich — wurde Rousseau, der gerade damals der französischen Musik die Daseinsberechtigung absprach, in seiner komischen Oper „Le devin du village" zu einem Kompromiß zwischen französischem und italienischem Opernstil gezwungen. Trotz seiner Anlehnung an das Vorbild der Pergolesi, Latilla und Galuppi hat der komponierende Philosoph im „Devin du village" doch in beträchtlichem Maße dem Geist des Chanson und des Vaudeville gehuldigt (Beisp. 110). Auch im Rezitativ verwendet er nicht selten neben dem glatten Stil der Italiener typische Ausdrucksformeln des ihm vertrauten, französischen Deklamationsstiles (Beisp. 111).

Im äußern Aufbau behielt für die Folge, da die opéra comique das von Rousseau übernommene italienische Rezitativ wieder abstieß, der angestammte Dialog die Oberhand.

Die allgemeine Welle der Sentimentalität, die in den sechziger und siebziger Jahren über Europa dahinging, drang auch in die Sphäre der heiteren, realistischen komischen Oper ein. Schon vor Sédaines hier immer genanntem „Déserteur" hat schon Marmontel in der „Bergère des Alpes" von 1766 das musikalische Rührstück für Frankreich geschaffen.

Das Textbuch behandelt die rührende Geschichte eines Liebespaares im Schäferkostüm, dessen Lebensbund auf dem Grabe des Gatten der geliebten Frau geschlossen wird. Die Schlußszene, die in ihrer Zuspitzung zur dramatischen Lösung im folgenden mitgeteilt wird, arbeitet mit allen Kraftmitteln der Dramatik des Sturmes und Dranges (III. Akt 5. Szene).





70. Illustration zu Rousseaus „Devin du village" nach J. M. Moreau von P. A. Martini, 1779.

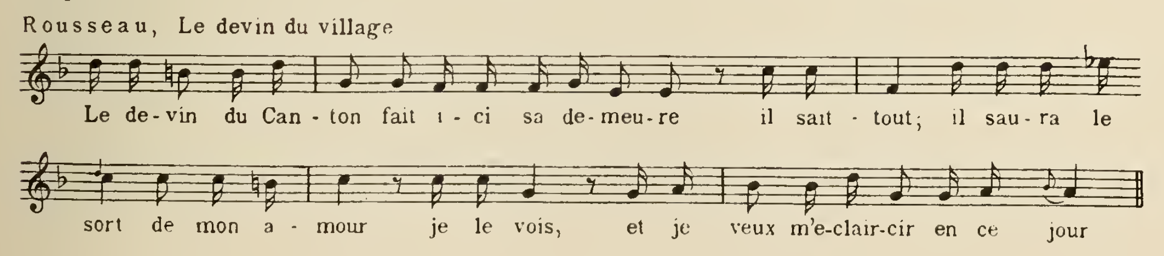
71. Zu Grétrys „Barbe-bleue", Text von Sédaine. (Costumes et annales).



Beispiel 110



Beispiel 111



Fonrose (dans les bras de son père).
Ah quelle effort!
Ah quelle supplice! Ah quel effort!
Non, je sens que j'y succombe,
Mon cœur n'est pas assez fort,
Laissez moi sur cette tombe,
Je ne veux que la mort. —
(Il veut se jetter sur le tombeau de Dorestan. M. de Fonrose, le retenant dans ses bras.)
Adelaide!

Madame de Fonrose.
Ah, ma fille!
Votre cœur est-il sans pitié,
Sans pitié pour une famille
Qui pour vous a tant d'amitié?

Adelaide.
Qu'exigez vous de moi, Madame?

Madame de Fonrose.
De nous suivre.
Vous le voyez, sans vous mon enfant ne peut vivre.
Ce n'est pas de l'amour qu'il vous doit inspirer.
Hélas! son cœur qui vous adore,
A ce retour n'ose aspirer.
Mais la pitié suffit, c'est elle que j'implore.
C'est vous, sans vouloir, qui causeriez sa mort;
De la mienne bientôt elle seroit suivie.
Venez, sauvez mon fils, faites-vous cet effort.
Une mère à genoux, vous demande sa vie.
Votre cœur s'attendrit, c'est tout ce que je veux;
Venez et ranimez ses jours prêts à s'éteindre.

Blaise.
Vous feriez trop de malheureux.
Ma fille, il faut céder, il faut vous y contraindre.

Adelaide (regardant le tombeau).
O Dorestan! Ton cœur fut noble et genereux;
Non, d'un devoir si saint, tu ne sçaurois te plaindre.
Vivez Fonrose.

Fonrose (in den Armen seines Vaters).
O tiefer Schmerz,
O große Not.
Ich fühle, daß ich sterben muß,
Mein Herz hat nicht mehr Kraft genug,
Laßt mich auf diesem Grabe ruhn.
Ich will nichts als den Tod.
(Er will sich auf Dorestans Grab niederwerfen. M. de Fonrose hält ihn zurück.)
Adelaide!

Madame de Fonrose.
Mein Kind.
Ist denn dein Herz so mitleidlos,
so fühllos gegen die,
die dir nur Liebe schenkten?

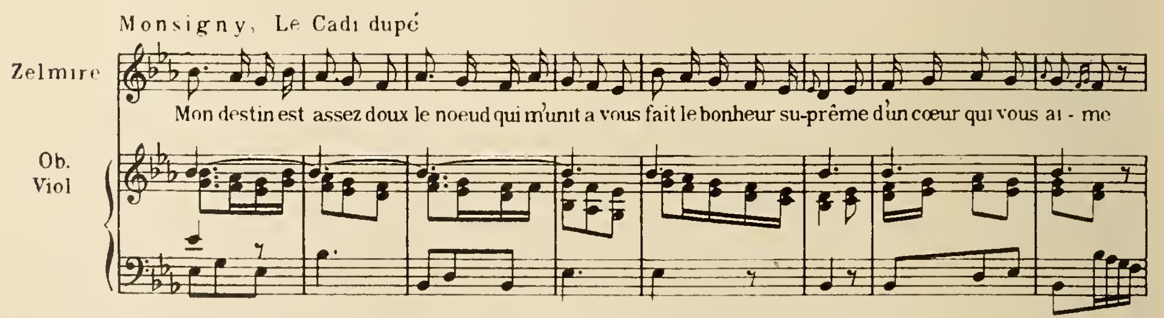
Adelaide.
Was fordern Sie von mir?

Madame de Fonrose.
Folg' uns.
Sonst stirbt mein Sohn um dich.
Nicht Liebe, Leben mußt du spenden,
Wo Leben nicht mehr atmet
ohne dich.
Nur Mitleid ist's, das ich erflehe.
Hab Mitleid, sonst gibst du den Tod
zwiefach — dem Sohn und mir.
Komm, rette meinen Sohn.
Die Mutter bittet dich, das Knie gebeugt zur Erde,
Sie fleht, daß weich das Herz des harten Weibes werde.
Sieh, seine Sinne schwinden schon.

Blaise.
Du mußt dich überwinden,
mußt das Unheil wenden.

Adelaide (schaut lange auf das Grab Dorestans).
Dorestan, dein edles Herz wird mir ein Zeichen geben,
nicht klagend weist es mir den Weg der Pflicht.
Hör mich, Fonrose! Ich will dein Leben!

Beispiel 112



Neben die bürgerliche und die rührende musikalische Komödie, in der nach einem Worte Grétrys das sentiment vorherrscht, trat als dritte Gattung die wunderbare Komödie oder das Zauberstück, für das Duni in „La Fée Urgèle“ das immer wieder nachgeahmte Muster der Gattung schuf.



72. Monsigny, von Quenedey, 1809.

Nach den ersten Wegbereitern Rousseau und d'Auvergne übernahm das Triumvirat Egidio Romualdo Duni (1709—1775), François André Danican Philidor (1726—1795) und Pierre Alexander Monsigny (1729—1817) die Führung der komischen Oper.

Dem Italiener von Geburt Duni gelang das, was einem J. J. Rousseau nur unvollständig gelungen war: Die Verschmelzung der Stile. Mit Recht sagt Garcins in seinem scharfsinnigen Traité du Melodrame von 1772: „Dunis Ruhm ist es, uns die volle Kenntnis der wahren italienischen Musik vermittelt und unser Interesse an ihr wachgerufen zu haben, dann aber geschickt genug gewesen zu sein, seine heimatliche Kunst ganz den Gesetzen unserer Sprache, unseres Fühlens, unserer Dramatik, unserer Gebräuche und unserer Feinfühligkeit anzupassen.“

Monsigny bereicherte die Gattung der komischen Oper insbesondere durch Züge einer weichen, fast verträumten Sentimentalität, einer leicht femininen Grazie und einer romantischen Schwärmerei (Beisp. 112). Philidor aber führte die Synthese des italienischen „chant simple“ und der französischen „musique déclamée et pittoresque“ zu Ende. Er, der musicien poète — wie ihn die Zeitgenossen nannten — besaß den geschärften Blick für die Eigenart der aus der Scholle hervorgewachsenen Kunst der komischen Oper Frankreichs. Er stattete seine dramatischen Werke mit all den naturwahren Bildern und Szenen aus, die schon in der Vaudeville-Komödie das Herz der Nation gewonnen hatten. Gerade die Naturszenen Philidors, neben denen die Lully- und Rameaukopien der zeitgenössischen großen Oper sich wie Urväterhausrat ausnehmen, sind mit den feinsten und denkbar unschablonenhaftesten Mitteln ausgestattet.



73. Caillot als Western in Philidors „Tom-Jones“ (Costumes et annales).

Die Eingangsszene aus Philidors „Maréchal ferrant“, ein mit kühnen realistischen Strichen entworfenes Bild einer Dorfschmiede, galt des Künstlers Zeitgenossen als das Muster einer dem Hörer Milieu und Stimmung bei Beginn der Oper gleichsam aufzwingenden, dramatischen Exposition (Beisp. 113).



74. Stich zu Sédaines und Monsignys „Déserteur" von Chodowiecki



75. Chodowieckistich zum „Déserteur".

In der gleich entschiedenen Betonung des Dramatischen steht neben Philidor — in seiner Bedeutung für die Gattung aber noch über ihn hinausweisend — André Erneste Modeste Grétry. Der belgische Musiker, der in Italien seine kompositorische Ausbildung erhalten hatte, und der erst auf Umwegen zu seinem eigensten Arbeitsgebiet gelangte, wandte sich auf den Rat Voltaires der französischen Oper zu. Der Wert seiner überaus zahlreichen dramatischen Werke, wie auch die Fixierung seiner dramatischen Grundsätze in den „Mémoires ou Essais sur la Musique" stempelt Grétry zum eigentlichen Klassiker der komischen Oper. Diese Opernästhetik ist der Praxis abgelauscht, geschrieben nach einem Ertrag von vierzig Bühnenwerken. Sie trägt als Leitsatz, als Führerwort von Grétrys Schaffen das Bekennerwort: „Wahrheit ist das Höchste und Beständigste in jedem Kunst-

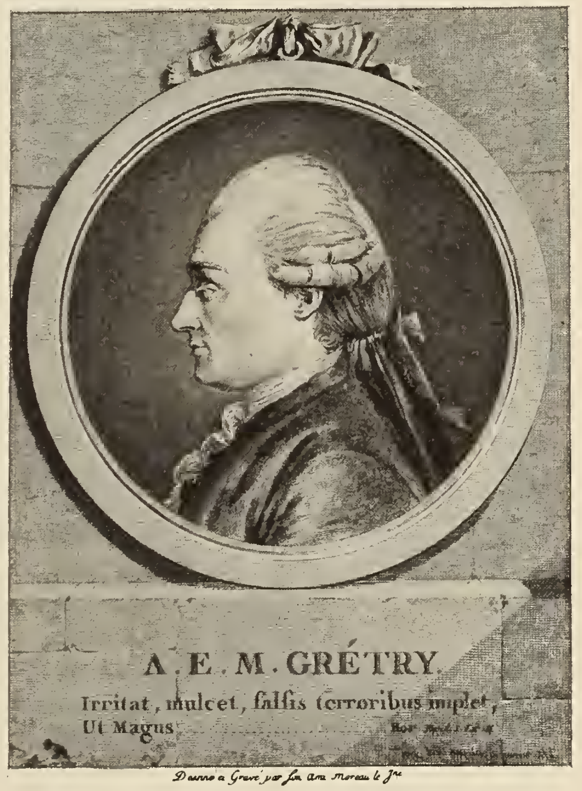
Beispiel 113





werke, und die Mode vermag nichts gegen sie. Die Sprache kann veralten und neue Akzente annehmen, aber der Schrei der Natur bleibt derselbe und ändert sich nicht, auf diesem beruht die wahre Musik.“

Dieser Schrei der Natur drang bei der Aufführung von Grétrys dritter Oper „Lucile“ leidenschaftlicher, ursprünglicher den Hörern der „Comédie italienne“ in die Ohren, als je zuvor. Marmontel, der Textdichter, hatte in Rousseauschem Ideenkreise einen Konflikt ersonnen, bei dem ein junges Mädchenherz ganz im Banne des Naturrechts dem Manne aus dem Volke folgt, in dem es den Vater wiedergefunden hat unter schmerzlichstem Verzicht auf den Geliebten aus hohem Stande. Grétry hat die Klagen Luciles und die des Vaters, der das Herz der Tochter zerreißt, mit solch rührenden Tönen versehen, daß Paris bei der Erstaufführung das seltene Schauspiel eines Tränen vergießenden, und das Theater mit Tränen verlassenden Publikums sah. Durch das gleiche Mittel wie Lully hat sich auch Grétry, der Schüler der Italiener, in den Geist der französischen musikalischen Dramatik eingelebt.



76. Grétry. Stich von Jean Michel Moreau.



77. La Ruette als La Bride in Philidors „Maréchal ferrant". (Costumes et annales.)

Dadurch, daß er sich nach seinem eigenen Geständnis, wie der große Florentiner, die Deklamation der großen französischen Schauspieler zum Vorbild nahm.

Grétrys Melodie ist die denkbar innigste Wort-Ton-Einheit, gedacht als die harmonische Verbindung von Korrektheit der Betonungsverhältnisse mit höchster Freiheit des melodischen Impulses. Der Komponist, der den Mitschaffenden den Rat auf den Weg gab: „Seid genau und symmetrisch!" hat im Durchgang durch die deklamatorische Schule der französischen Tragödie auf dem Felde der komischen Oper den Chansonstil überwunden und hat hier den großsymmetrischen Stil der klassischen Melodie geschaffen. In der Erformung wie im Ausdruck.

Schon in den ersten Opern Grétrys, im „Huron" wie in „Lucile", dringt — auch in dieser Gattung Frucht eines langen und schweren künstlerischen Ringens — die endlich gewonnene, kosmopolitische, allgemein-menschliche Melodie an das Ohr der Welt (Beisp. 114). Und auch jene Eigenart des französischen „chant composé", die in der Arbeit mit scharf umrissenen knappen Motiven besteht, in der besonders Philidor Meister war, übernahm

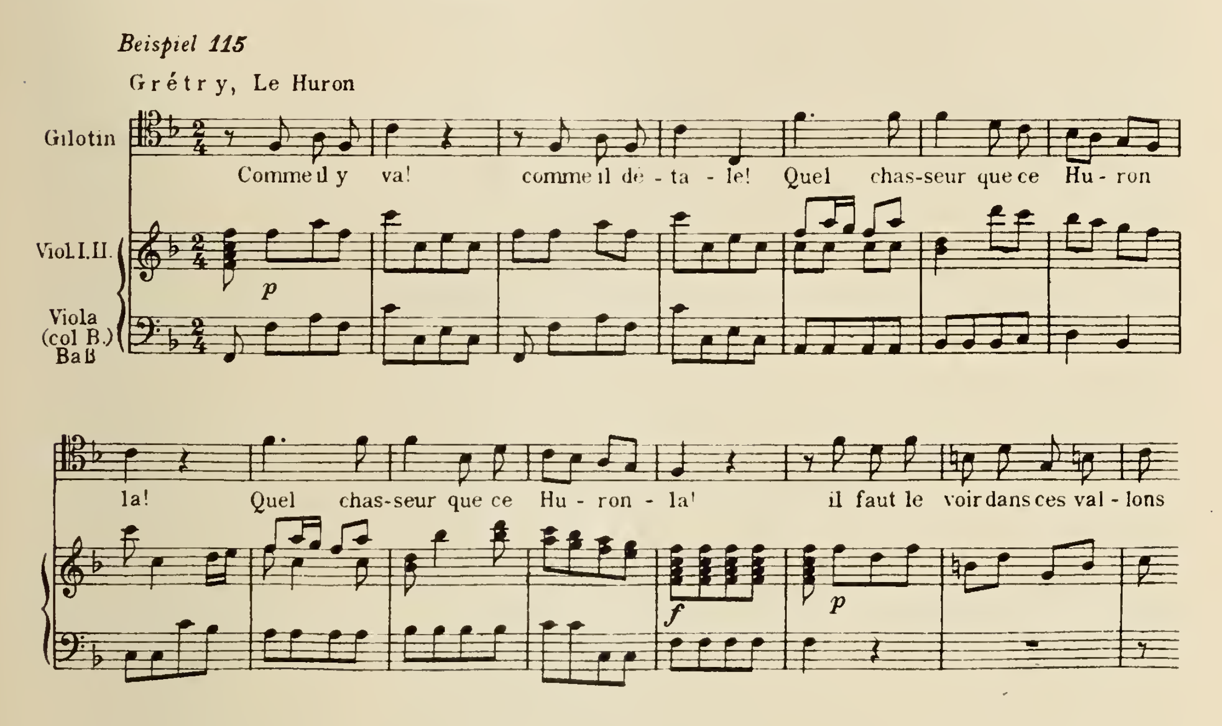
Beispiel 114



Grétry in der Arie und im Ensemble. Er steigert die Feinheit und Leichtigkeit dieses geistreichen Spiels mit musikalischen Gedanken, diese opernhafte Durchführungstechnik zu einer Höhe, die die Fertigkeit der Vorgänger weit hinter sich läßt (Beisp. 115).

Beispiel 115

Grétry, Le Huron



Die Bitterkeit, die das Ende der deutschen Barockoper, die nur in ihren letzten Ausläufern vom Morgenrot des neuen Geistes getroffen wurde, in deutschen Herzen wachrief, hallte in den grollenden Worten des Patrioten Adolf Scheibe nach: „Doch es werden sich in Hamburg in kurzem ausländische Schauspieler einfinden. Wir werden auf der deutschen Schaubühne neue Vorstellungen erblicken. Unsere Muttersprache ist nicht von der Stärke, daß man sich ihrer zu dieser Ergötzlichkeit bedienen kann. Welch ein eitler Wahn ist dies nicht! Tragen wir nicht selbst alles bei, uns bei den auswärtigen Völkern gänzlich verächtlich zu machen. Unachtsames Vaterland! Wann wirst du endlich den Vorhang wegziehen, der deine Augen verdunkelt und der dich ganz untüchtig macht, die Weisheit von der Torheit und das Licht von der Finsternis zu unterscheiden."

Es hatte zwar keineswegs an Warnern gefehlt, die der großen deutschen Oper den Untergang durch ihre eigenen Sünden und Fehler vorhersagten. Wichtiger als die Kritik der hohen Kunstrichter vom Range eines Gottsched, der mit den rationalistischen Vorurteilen eines St. Evremond oder Muratori gegen die „Unnatur" der Oper vorging, war oder — wie man leider sagen muß — hätte die produktive Kritik von Männern, wie den Hamburgern Barthold Feind oder Johann Mattheson für das deutsche Opernwesen werden können. Beide waren selbst genauestens mit dem Organismus der Oper vertraut. Als das Urübel der deutschen musikalischen Dramatik erkennen und benennen beide — Dichter und Musiker der Hamburger Bühne — das Hineintragen einer auf sehr niedrigen Stufe stehenden Komik in das ernste Opernbuch. In den „Gedanken von der Opera" von 1708 hatte Feind mit großem Nachdruck von der



78. Titelblatt zu Philidors Vertonung von Horazens „Carmen saeculare“ mit deren Bildnissen und dem der Kaiserin Katharina II. von P. A. Martini 1788 (v. d. Westen).

lustigen Person gesagt: „Noch einmal mein Bedenken davon zu sagen, wie oft geschehen, so gehören dieselben gar nicht in die Opera. In Hamburg ist die üble Gewohnheit eingerissen, daß man ohne Arlechin keine Opera auf den Schauplatz führt.“

Feind strebte eine Reform des Opernbuches an, durch die sowohl die Naturalismen der Hamburger Bühne, die er auf das Marionettentheater verweist, verschwinden sollen, wie aber auch Elemente des französischen und italienischen Opernbuches. Die Manier Quinaults der dramatischen Berichte und Erzählungen „gerade der fürnehmsten Action“ tadelt Feind, der im Gegensatz dazu die Realistik Shakespeares für die deutsche Bühne gewinnen möchte. Hingegen sollten die rein musikalischen Schlußchöre nach Art der Italiener aus den musikalischen Tragödien verbannt werden. Statt dessen sollen zwei bis drei der vornehmsten Personen der Handlung diese „in der größten Bestürzung beschließen“.

Nach der gleichen Richtung hin bewegen sich auch Matthesons Gedanken einer deutschen Opernreform. Mit dem schönen Wort, daß man in denjenigen Dingen, welche nachgeahmt werden, das Abgebildete seinem vorgesetzten Muster nicht so ähnlich machen dürfe, daß kein merklicher Unterschied dazwischen sei, tritt er energisch für die Umwandlung des in Hamburg großgezüchteten naturalistischen Stils in einen vernünftigen Realismus ein. Mattheson hat den Blick dafür, daß die deutsche Oper nur dann gedeihen kann, wenn sie einmal von allem Wust, wozu auch die Opernsprache zu rechnen ist, gereinigt sei, und wenn sich der Gedanke des innigen Zusammenwirkens der Künste auf ein Ziel bei allen Beteiligten erst festgesetzt

habe. „Meines Erachtens — führt er aus — ist ein gutes Opern theater nichts anderes als eine hohe Schule vieler schönen Wissenschaften, worin zusammen und auf einmal Architektur, Perspektive, Malerei, Mechanik, Tanzkunst, Actio Oratoria, Moral, Historie, Poesie und vornehmlich Musik zur Vergnügung und Erbauung vornehmer und vernünftiger Zuschauer sich aufs angenehmste vereinigen und immer neue Proben geben.“



79. Frontispiz zu K. H. Grauns „Merope“. Text von Voltaire. Stich nach Gravelot von Massard.

In dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes berührt sich mit dem Hamburger Theoretiker der erste Ästhetiker des Berliner Kreises, J. Chr. G. Krause, der in seinem Buche „Von der musikalischen Poesie“ fordert, daß alle „zur Opera gehörigen Stücke und Teile einander helfen und dienen“. Aus der Sphäre der auch hier im allgemeinen nur auf den Ausdruck des Zarten und Sanften abgestimmten Berliner Galanterie tritt aber Krause in bemerkenswerter Weise da heraus, wo er mit dem Hinweis auf „die edle Einfalt“ der Antike die Umrisse des Gluckschen Stiles schon an die Wand der Geschichte wirft. Er entwickelt dabei den Plan einer Oper, deren Handlung „ganz simpel, einfach und ohne Verwirrung ist“, und bei der „dieses Simple der Handlung die größte Vollkommenheit des Singspiels ausmacht“. Iphigenie in Aulis erscheint Krause als der geeignete Stoff, in dem die Neuerungen, die bei ihm ganz offensichtlich gegen Metastasio gerichtet sind, durchgeführt werden könnten.

Wie Krause erkennt auch in dem engeren Berliner Kreise Johann Georg Sulzer — in der „Theorie der schönen Künste“ —, daß der Schlüssel zu einer gänzlichen Umgestaltung der Oper beim Dichter liegt, bei dem Dichter, der das Ungereimte und Unnatürliche des italienischen Opernbuches verläßt, um die Handlung statt „auf Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen, Intrigen und Vorfällen nur auf Empfindung allein“ zu gründen. Klopstocks Hermannsschlacht erscheint ihm als das nachahmenswerte Vorbild einer wahren Opernhandlung, weil der Dichter in ihr nicht die Schlacht selbst, sondern die empfindungsvollen Äußerungen einer wohl ausgesuchten Anzahl merkwürdiger Personen vor und während und nach der Schlacht vorstellt. Besonders aber empfiehlt Sulzer den Stoff als einen der heimischen Geschichte entnommenen den deutschen Opernkomponisten, denn nach seiner Ansicht ist der festeste Grund der Oper „ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes“.

In der Praxis gingen die Bestrebungen auf die eigene deutsche Oper wiederum bis zu Scheibe zurück, dessen Dichtung Tusnelda nicht nur an sich ein brauchbarer Text gewesen ist, sondern auch deshalb seine Bedeutung hat, weil sein Schöpfer damit das Interesse der guten deutschen Dichter an der von ihnen gemiedenen Oper wachrufen wollte, damit nicht

nur mehr „den allerelendsten Reimschmieden die Kunst musikalische Gedichte zu machen" überlassen bliebe. Scheibes Tusnelda ist als künstlerische Tat für die Epoche der „nachahmenden" Künste das gewesen, was jenseits dieser Grenze zu einer neuen Zeitspanne etwa Herders „Drama zur Musik": Brutus bedeutet. Der Vergleich des Schlachtberichtes Hermanns aus „Tusnelda" mit der Eingangsszene des Herderschen Brutus vermag das im einzelnen zu erweisen.

Hermann:
Das Lager wird bestürmt. Der Schlaf verjagt den Streit.
Der Mut erwacht zugleich. Man eilet zu den Waffen.
Die Schlacht wird allgemein. Man macht uns viel zu schaffen.
Dreimal setzt Varus sich, dreimal weicht er zurück.
Doch plötzlich eilt ein unbekannter Held uns beizustehn. (I, 5.)

Brutus. Erste Handlung. Erste Szene.

Cassius:
Welch eine Nacht! So fürchterlich,
So grausend! Flammenheer
Am Himmel kämpfend! Und der dunkle Himmel
Zersplittert. Will die Erde
Beben? — Wälzen
Nicht unterird'sche Donner? — Alles heult!
Mit offnem Feuerrachen brüllt,
Ha, welche Löwin! Götter!
Es zittert Rom
Mit Tempel und Palästen! Bebt,
Wie unter Cäsar. Sklavin! falle,
Wie unter Cäsar! — Wenn ihr braust,
Ihr Element', und bangt und tobt! und alles
Notfühlende wehklagt! Ächzt
Ob Eures Grimmes Schicksal!
Zu Rom und Cäsar! Wut und Elend!
Die Löwin brüllt und bebt und flieht!
Und jene Schmeichler bleiben — bebend
Im Staube! — Cäsar! — was ist er, ich nicht?
Ein Mensch wie ich! muß ängst'gen, schmachten, siechen! —
Ein sterblich Tier! Und Cäsar
Ein Gott!

Gegenüber der Klarheit und Anschaulichkeit Scheibes gehört Herders Sprache mit ihren Worteruptionen in der Tat jener expressiven Dramatik an, für die sich der Dichter auch in seinen ästhetischen Schriften über die deutsche Oper eingesetzt hat. Er, der von der Oper verlangte, daß schon „ihr Plan Empfindung" sein müsse, deutete seherisch auf den Opernkomponisten der Zukunft hin, der die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah.

Ihre eigentliche Verwirklichung aber fanden die auf die der italienischen und französischen gleichstehende deutsche Oper gerichteten Bestrebungen — Scheibes „Tusnelda", wie eine „Niobe" des Malers F. Müller blieben nur einseitige Versuche — in der Zusammenarbeit Wielands mit dem Kapellmeister der Seylerschen Truppe und späteren Nachfolger Bendas in Gotha Anton Schweitzer (1735—1787), der die beiden Texte „Alceste" (1773) und „Rosemunde" (1777) des Dichters vertont hat. Stehen auch die beiden Schöpfer der neuen deutschen Oper auf dem Boden der expressiven Dramatik, so neigt Wieland mehr dem Galanten zu als der Komponist. Mit seiner Ermahnung an den Musiker, nicht „wilde und stürmische Leidenschaften durch die Musik wachzurufen", vielmehr nur solche, die „durch Hoffnung, Furcht und Zärtlichkeit gemildert werden", steht er nicht weit von dem Standpunkte Krauses und seines Berliner Kreises.

Schweitzer aber ist eine überschäumende Natur. Der echte Musiker des Sturmes und Dranges. Mozart hat an Schweitzers Musik alles übertrieben genannt. Aber dieser Ausspruch darf viel weniger im nur tadelnden Sinne, denn als Konstatierung, als Festlegung etwa der Werthernähe von Schweitzers Musik angesehen werden. Denn trotz vieler Vorbehalte — und der größte lag in der Verschiedenheit ihrer Naturen — hat der strenge Kritiker Mozart Schweitzers „Rosemunde" dann das Prädikat: gut doch nicht vorenthalten. Keine andere

Zensur kann die Nachwelt aber der „Alceste“ des Komponisten geben. In diesem Werk hat der Musiker sein Temperament nicht selten so sehr gezügelt, daß seine klare, einfache Linienführung, sein schlichter, unmittelbar zu Herzen dringender Ausdruck Bewunderung abnötigt. Man versteht es, daß etwa zu Anfang der Oper bei den Worten der Alceste: „Er ist gekommen der Bote, der mir die Antwort des Gottes aus Delphi bringt“, oder bei dem rezitativischen Wechselreden von Admet und Alceste im ersten Akt den hochgebildeten Zuhörern sich die Vorstellung einer im Winkelmannschen Geiste wiederbelebten Antike aufdrängen mußte (Beisp. 116). Wie schlicht und groß, wie still-erhaben wirkt diese musikalische Herzenssprache. Der geschulte Blick erkennt unschwer die Fäden, die sich hier aus den Rezitativknäueln dreier Länder abwickeln. Er erkennt sie, aber sie sind nicht mehr zu trennen. Denn aus der Mischung der stilistischen Hauptzüge der verschiedenen nationalen rezitativischen Stile ist hier eine Einheit geschaffen, aus der die besten Kräfte der deutschen Geistigkeit hervorleuchten. Nun bedurfte es nur noch eines ganz leichten, letzten Abstreifens fremden Anhauches, und der rein deutsche Sprechgesangstil, wie ihn Beethovens Fidelio-Rezitative verkörpern, war gefunden.



ANTON SCHWEIZER.

80. Anton Schweitzer. Stich von Liebe nach Heinsius.

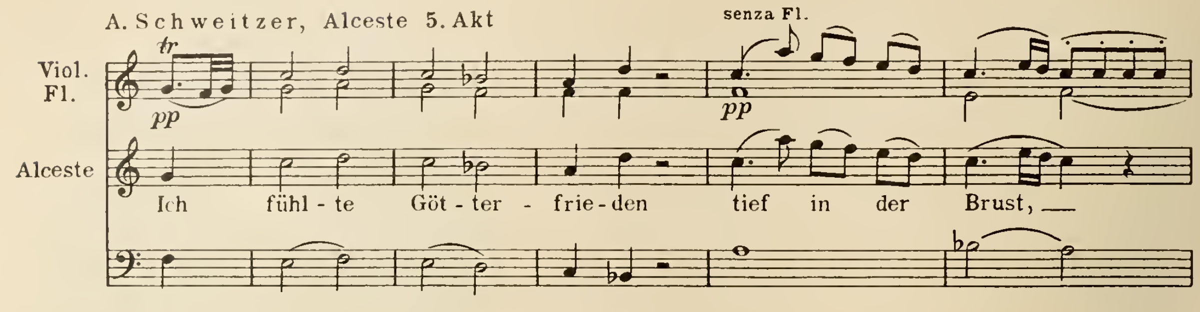
Beispiel. 116

A. Schweitzer, Alceste 1. Akt



Die ariosen Malereien, zu denen Wieland unnötigerweise Schweitzer in den Gleichnistexten veranlaßte, kennzeichnen unverhüllt die Anleihen der für unser Land noch jünglinghaften Gattung beim Auslande. Schweitzers Eigenstil hingegen ist der lyrisch ariose Überschwang. Die gefühlvolle überquellende Melodie (Beisp. 117). Durch seine Gestaltung der Szene der sich von der Geisterwelt lösenden, sich in die Umwelt der Lebenden wieder einfühlenden Alceste hat Schweitzer seinen Namen in die Tafeln der Frühromantiker eingetragen. Alcestes in schwebende Bläserharmonien hineingehauchtes: „Aus welchem Traum erwach'







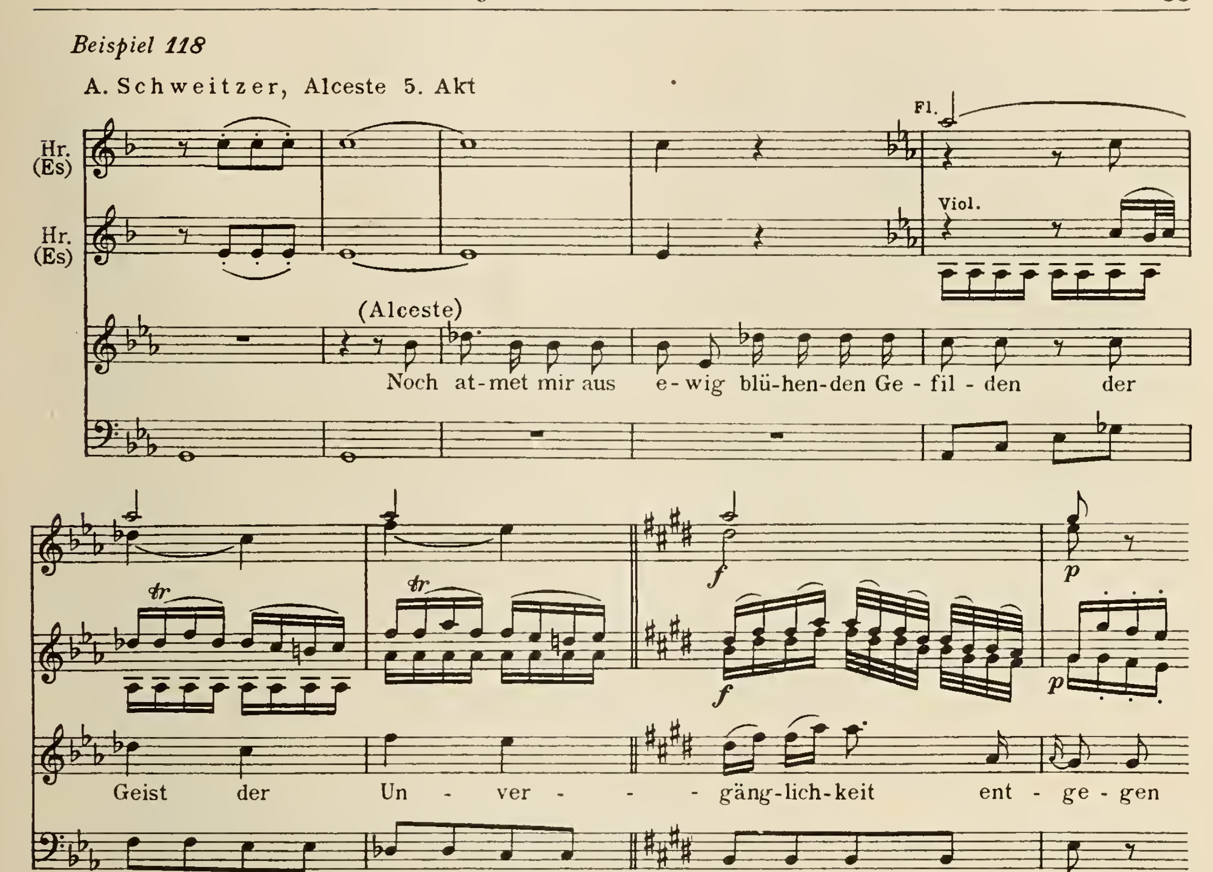


81. Joh. Friedr. Reichardt. Stich nach S. Henry von B. H. Bendix, Berlin 1796.

ich" ist ein Frühlingshauch urromantischen Fühlens. Nicht minder auch die Anrufung des Geistes der Unvergänglichkeit durch die der Welt Wiedergewonnene (Beisp. 118). Solche Stellen machen es verständlich, weshalb der empfindsame Geist des Textdichters Wieland sich mehr zu Schweitzers Klängen hingezogen fühlte, als zu denen des ehernen Gluck.

Zwischen „Alceste" und „Rosemunde", den von Wieland und Schweitzer gemeinsam geschriebenen Werken, ragt als bekannteste Oper Ignatz Holzbauers „Günther von Schwarzburg" auf. Diese schöne Frucht der deutschen Bestrebungen des Kurfürsten Karl Theodor, die besonders in der „Kurpfälzischen deutschen Gesellschaft" von 1775 ihren sichtbaren Ausdruck gewannen, war gewiß urdeutsch im Wollen. Aber gerade hier, wo zuerst der mächtige Strom der Mannheimischen Instrumentalmusik in die Form der großen Oper geleitet wurde, zeigte sich, daß die künstlerische Fremdherrschaft, die solange auf Deutschlands Opernkomposition gelastet hatte, nicht in der Minute eines erhebenden Freiheitsrausches abzuschütteln war. Denn nicht nur der von Metastasio

Beispiel 118



abhängende Text des Mannheimer Professors Anton Klein ist stark italianisiert. Die Musik ist es in ihren bestimmenden Grundzügen kaum minder. Dem Rezitativ sind die Konturen des italienischen eigen mit weichen Sept-Höhepunkten der Dominantseptakkorde und der verminderten Septakkorde zumeist an den Stellen, an denen Wort und Tonausdruck nicht zusammenpassen. Die Arien des Günther sind von der empfindsamen Zeitströmung weitgehend beeinflußt. Sie gehören durchweg der Richtung an, die die zeitgenössische Ästhetik als „kosmopolitischen Stil" bezeichnete. Nur zur Ausnahme wird der weiche Grundzug durch einen Einschub von Kraft und Feuer, wie ihn der heldische Stoff verlangt, durchbrochen. (So etwa in der Arie Rudolfs: Mein Wort gleicht nicht.) Bemerkenswert sind im „Günther von Schwarzburg" die Anzeichen eines romantischen und hier ganz und gar rein deutschen Geistes, auf die ich bereits in meinem Buche: „Der heroische Stil in der Oper" hingewiesen habe.

Die Bestrebungen, auf dem Wege des Holzbauerschen Werkes die große deutsche Oper zu erringen, waren mit diesem im wesentlichen zum Stillstand gekommen. Anregungen und Versuche, in Stoff wie Form eigene deutsche Ziele zu setzen und zu erreichen, gingen insbesondere aus dem Kopfe des vielplanenden Johann Friedrich Reichardt hervor. Unter der eigenartigen, an Goethesche Aussprüche anklingenden Devise: „Für diese eigentliche Heldenoper nach französischer und italienischer Art haben wir Deutsche wohl zu viel gesunde Vernunft und zu wenig Kunstsinn", entwickelt Reichardt im „Musikalischen Kunstmagazin" zuvörderst in der Theorie den Plan einer wahren expressiven Opernkunst. In ihr sollte es weder



82. Joh. Adam Hiller. Stich nach Füger von G. A. Liebe.

Da-capo-Arien noch Reim geben. „Wer hört ihn im Gesange, wenn's nicht wahrer Volksgesang ist?" — Nur die Leidenschaft soll herrschen und nur da, „wo sich die Leidenschaft natürlich im Bilde malt", ist dieses dem Komponisten nicht in der Quere. Der Musiker aber müsse, wenn er sich je einmal in seine eigene Sphäre zu sehr verloren habe, immer wieder „den Blick aufs Ganze" zurückrichten. An Stelle einer durchkomponierten Oper tritt Reichardt für das heroische Singeschauspiel ein: „Sollen wir aber nicht ein eigenes Heldenschauspiel mit Gesang und Instrumentalmusik haben können, die unserm Wahrheitsgefühl, unserer gesunden Vernunft unbeschadet, höhern Kunstsinn in uns weckte, und vielleicht auch Gefühl für Freiheit und Heldenmut belebte?" Auch Goethe ließ sich von dem Reichardtschen Gedanken mitreißen, und er, der noch im Jahre 1786 für Kayser „dem Fußpfad des Metastas" folgen und ein erhabenes, rührendes Sujet zur Oper machen wollte, plante nun für Reichardt „die Helden Ossians aufs lyrische Theater zu bringen, mitsamt der übrigen nordischen Mythologie und Zaubersagen".

Der tiefste Grund aber, aus dem die große Oper als eine Spröde erscheint, schwer zu erringen und zu bezwingen vom deutschen Dichter und Musiker, liegt nicht im Stofflichen, sondern vor allem in den Formverhältnissen. Niemand hat das klarer gesehen als Georg Benda, der in seinem Schreiben „Über das einfache Rezitativ" von 1783 den Finger an das Kernproblem legt, das von solch eminenter Wichtigkeit in bezug auf die brennendsten Fragen der deutschen Oper des 18. Jahrhunderts ist, daß seine Hauptgedanken hier folgen mögen. Benda geht von der Grundfrage aus, wie an eine merkliche Verbesserung der Oper zu denken sei, solange man dieses einfache Rezitativ als die herrschende Sprache, von der die ganze Handlung abhängt, darin dulde. „Der Dichter — führt er aus — lege so viel Leidenschaft hinein, als er nur immer will; welchen Zwang leidet er doch nicht, wenn man von ihm fordert, daß er diesem bei einer Oper schon so übel angebrachten langweiligen Rezitativ zu Gefallen jeder Erzählung, jeder Unterredung, jeder Beratschlagung ausweiche, wovon doch oft das eine und das andere nur Einleitung der vorzustellenden Geschichte, nicht nur leicht zu vermeiden ist, sondern aus dem oft selbst die größten Leidenschaften entstehen, die dann zum Rezitativ mit Akkompagnement den besten Stoff abgeben." Für die große Oper, worin einmal das Unnatürliche zur Natur geworden ist, will Benda das Rezitativ als die mit jenem Unnatürlichen übereinstimmende Sprache gelten lassen. Von dieser großen Oper und ihrer Form rückt er aber fest und bestimmt ab. Und er will unter den verschiedenen Opernarten nur die anerkennen, in denen die „edelsten Sujets aus dem gemeinen Leben hergenommen und durch prosaischen Dialog und natürliche Deklamation um desto interessanter werden". Die für das deutsche Empfinden nötige Opernform ohne Rezitativ begründet Benda mit dem schönen Worte: „Die Seele, wenn es darauf abkommet, hat ihre eigenen Töne, die sich durch musikalische nicht

abmessen lassen. Sollte also ein für das deutsche Theater patriotisch gesinnter Komponist, der mehr für das Herz als die Vorurteile derjenigen schreibt, die nur das für schön halten, was jenseits der Alpen Mode ist, nicht diese Gattung jener mit gutem Grunde vorziehen können?“

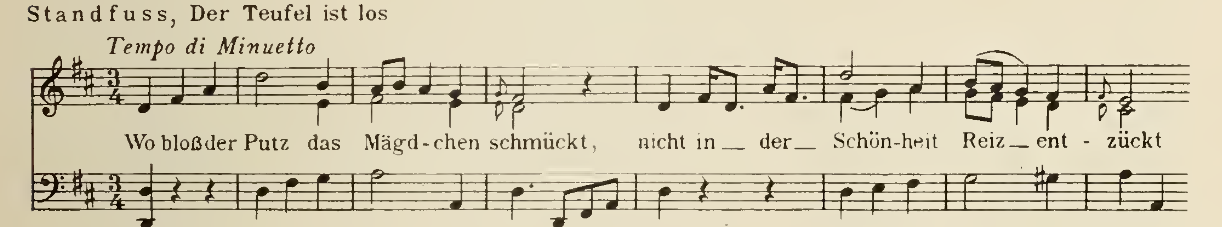
Für die von Benda als die eigentliche deutsche Opernform bezeichnete Gattung des Singspiels wurde aber das Jahr 1752 in ähnlicher Weise von schicksalhafter Bedeutung, wie für die komische Oper Frankreichs. Auch für unsere deutsche Opernkunst setzte seit Weiße-Standfuß': „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber“ ebenso wie für Frankreich seit Rousseaus „Devin du village“ das Stadium der Verschmelzung heimischer und ausländischer Singspielelemente ein, durch das opéra comique und deutsches Singspiel hindurch mußten, ehe sie zur höheren, eigenen Kunstform gelangten.

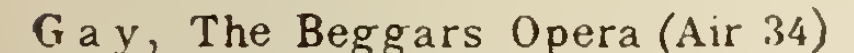
Das deutsche Singspiel der ersten Jahrhunderthälfte, das aus verschiedenen Quellen gespeist wurde, wie Stegreifkomödie, Schulkomödie oder Kantate, wie neuestens Schering nachgewiesen hat (Zwei Singspiele des Sperontes, Z. f. M., 7. Jahrg.), wuchs, wie die gleichzeitige opéra comique, aus heimischer Scholle hervor.

Das junge deutsche Originalsingspiel aber — der Text Christ. Felix Weißes war Bearbeitung einer englischen Ballad-opera — verleugnete auch in der Musik des Korrepetitors der Kochschen Theatertruppe I. C. Standfuß die fremde Abstammung nicht. Die Melodien der Liedeinlagen sehen oft englischen Singspielliedern — natürlich ist nur der innere Verwandtschaftsgrad, niemals notengetreue Übereinstimmung im einzelnen gemeint — zum Verwechseln ähnlich (Beisp. 119).

Beispiel 119

Standfuss, Der Teufel ist los




Gay, The Beggars Opera (Air 34)



Mit Johann Adam Hiller (1728—1804) erstand dem Singspiel, das auf der dichterischen Seite alsbald die englische mit der französischen Vormundschaft vertauschte, sein erstes großes Originalgenie. Vor dem Abspringen von dem schlicht volkstümlichen Singspiel zu höheren Zielen, die in der Richtung der italienischen Oper lagen, mit seiner zweiten Oper: Lisuart und Dariolette, die Goethe als Student in Leipzig hörte, wurde Hiller durch den Theaterdirektor Koch verhindert, der ihn auf „das Leichte und Liedermäßige“ verwies. Zwar hat Hiller auch später in seinen eigentlichen Meistersingspielen: Die Liebe auf dem Lande, die Jagd, der Erntekranz noch manche Huldigung der großen Opernkunst, insbesondere seinem viel bewunderten Hasse dargebracht. Ein leichter italienischer Anhauch, der Zauber Hassescher Süße, ist über

vielen seiner Gesänge, wie über manchem langsamen Satz der Opernsymphonien ausgestreut (Beisp. 120). Hillers eigentliche Bedeutung aber liegt da, wo er frei von fremdem Einfluß ganz

Beispiel 120

J. A. Hiller, Die Jagd (I. Akt)





83. G. Bendas „Walder" nach G. M. Kraus von G. A. Liebe (Theater-Kalender 1777).

aus der eigenen Seele schöpft, und sich mit einer großen Zahl von Lieblingsliedern seines Jahrhunderts in das Herz der Nation hineinsang. Als ein Künstler, der, wie nur je ein Monsigny oder Philidor für ihr Land es verstanden hat, den echten unverfälschten Volkston zu treffen, ein Meister der Kleinkunst, dessen bescheidenes Wort, daß „vielleicht alle seine Arbeiten nur Kleinigkeiten" seien, zugleich ein höchster Ruhmestitel für den Schöpfer des kleinen Liedes geworden ist.

Auf dem Boden von Hillers feinsinniger Charakterisierungskunst blühte das deutsche Singspiel bald an allen deutschen Kunstzentren auf, dessen zweiter überragender Vertreter nächst Hiller Georg Benda (1722—1795) gewesen ist. Mit dem Spürsinn des echten Künstlers verstand er das Aufkommen des bürgerlichen Trauerspiels neben dem heroischen als einen „dem Tonkünstler gegebenen Wink", und er schuf im Verein mit seinem Textdichter Friedrich Wilhelm Gotter, der nach Marmontels „Silvain" das Opernbuch schrieb, in „Walder" von 1776 das bürgerliche Schauspiel in Musik, wie diese „ernsthafte Operette" mit Fug zu bezeichnen ist. Tiefe der Empfindung, der oft hinreißende Schwung machen das Werk zu einem

hochragenden Gipfel der Gattung, der nicht vor der ein Jahrfünft später erscheinenden „Entführung" Mozarts in den Boden versinkt. Auch bei Benda geben italienische Süße und deutsche Gemütswärme zusammen oft einen Zusammenklang von wundervollem Reiz (Beisp. 121).

Beispiel 121

G. Benda, Walder



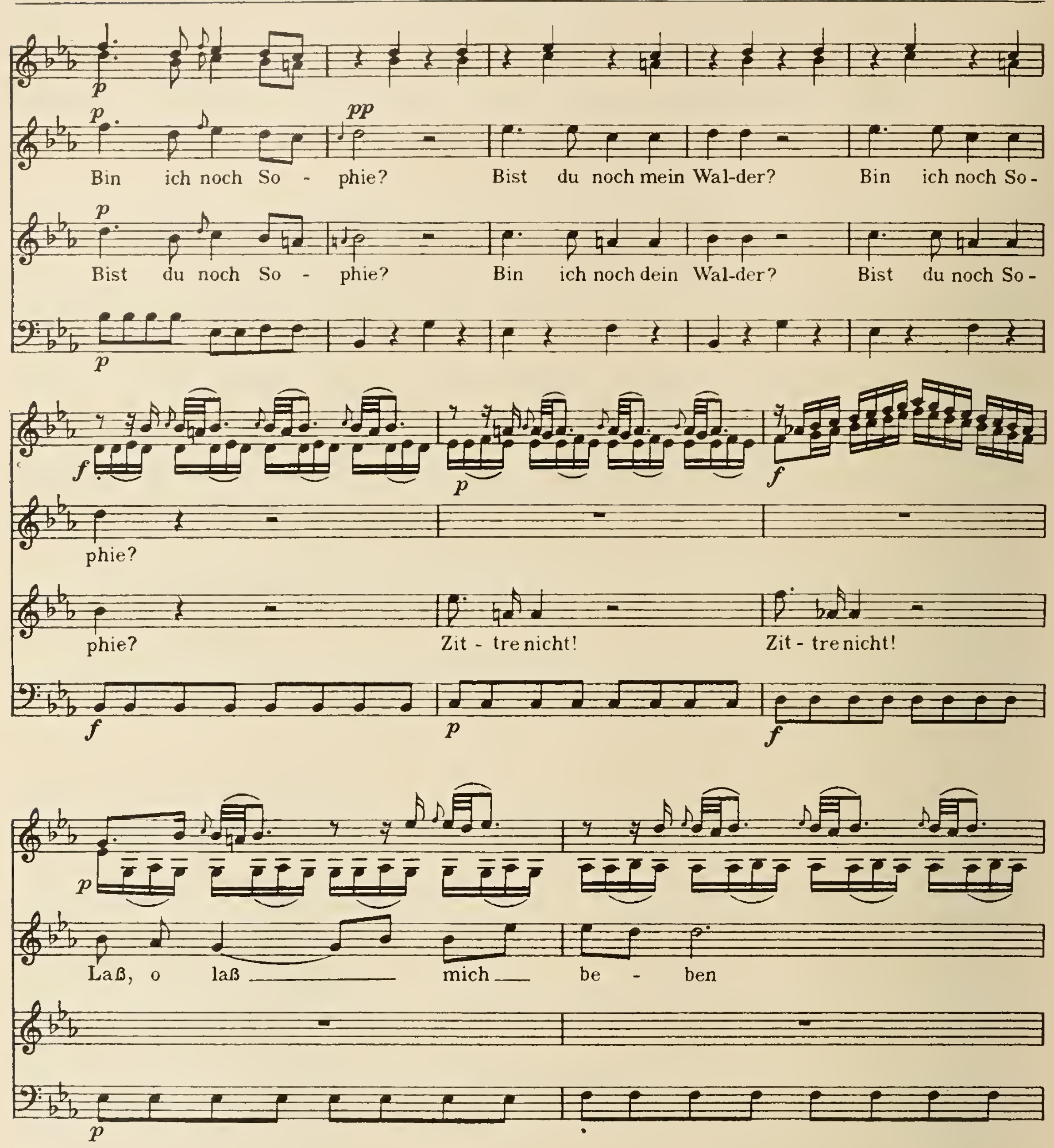
Die eigentlich dramatischen Kernstellen des „Walder" haben in der Singspielliteratur kaum ihresgleichen. Das Duett zwischen Sophie und Walder hat mit seinen ins Rezitativ eingestreuten bangen Ausrufen und der dann losbrechenden Ekstatik erst ein Gegenstück in dem: „O namenlose Freude" aus Beethovens Fidelio (Beisp. 122).

Die hohe dramatische Stellung des „Walder" ist nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß der Komponist mit seinen beiden Duodramen „Ariadne auf Naxos" und „Medea" eine hohe Schule der Dramatik durchlaufen hatte. Denn gerade in diesen Werken, die den Namen ihres Schöpfers durch ganz Europa trugen, ist — wie der Dichter Schubart mit Recht betont — jede, auch noch so geringe, dramatische Einzelheit der Vorlage durch die Tonkunst ausgedrückt. Bemerkenswert ist die von Bendas Zeitgenossen immer wieder zum Vorbild

Beispiel 122

G. Benda, Walder

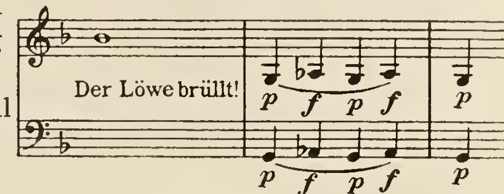




genommene dramatische Malerei, bemerkenswerter noch die psychologische Vertiefung dieser Schilderungsmusik. Als ein Beispiel mag die Stelle in „Ariadne auf Naxos" angeführt werden, bei der die Angst der Ariadne um Theseus zuerst nur auf die Gefahren der Löwenjagd sich bezieht. Hier ist Benda bei der Schilderung des Löwengebrülls nur naturalistischer Maler. In dem Augenblicke aber, in dem die erste Ahnung des wahren Sachverhalts — von Theseus' Flucht — in der Seele des geängstigten Weibes aufzudämmern beginnt, wandelt sich die naturalistische Malerei um in eine feinsinnige Charakterisierungskunst der inneren, seelischen Vorgänge. Das nur noch angedeutete Motiv des Löwen wird jetzt zum Symbol der Seelenpein

(Beisp. 123 u. 124). Die Malerei ist damit nicht mehr Zweck, sondern Mittel tieferen Charakterisierens durch die Musik, als es der rein affektuosen Vertonung möglich wäre.

Beispiel 123



Bendas Duodramen waren der Anlaß einer schnell

Beispiel 124

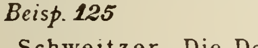
G Benda, Ariadne auf Naxos



verebbenden modischen Bewegung, in der von bedeutenderen Musikern Neefe, Reichardt, Vogler, Zumsteeg, und auf der dichterischen Seite durch seine „Proserpina“ auch Goethe vertreten ist.

Neben Benda beansprucht Anton Schweitzer einen Ehrenplatz auch in der Geschichte des Singspiels, nicht geringer als der, den der Schöpfer der großen Oper schon inne hat. Zu „Walder“, diesem Schauspiel in Musik, gibt Schweitzers komische Operette „Die Dorfgala“ (1772), deren Textdichter wiederum Gotter ist, ein köstliches Gegenstück eines echten Lustspiels in Musik ab. Beide Werke ragen nach entgegengesetzten Seiten über die eigentliche Sphäre des Singspiels weit hinaus. Die Dorfgala, die Improvisation eines vom Dorfschulmeister verfaßten Galafestes zum fürstlichen Geburtstag, ist ein Kabinettstück von einer Schwindschen urwüchsigen Naturtreue, das auch heute noch, mit kühnem Ruck der Vergessenheit entrissen, den mageren Lustspielplan der deutschen Opernbühne wirksam bereichern könnte. Scherz und Ernst, Grazie und Tiefe sind in Schweitzers Komposition in prachtvoller Mischung vereint. In einer natürlichen, ungezwungenen Anmut voller Schmelz und Süße fließt der Melodienreichtum des Komponisten dahin (Beisp. 125). Die Parodie, dieses Lieb-

Beisp. 125



Schweitzer. Die Dorfgala. (1. Akt)



lingskind des Singspieles, wird in dem seine Kantate singenden Schulmeister zur Zeit- und Stilsatire auf die norddeutschen Reste einer formelhaften und überlebten barocken Polyphonie. Die harmonische Ausdrucksweise Schweitzers ist reicher und gewählter als die durchschnitt-



84. Gaßmann. Stich nach A. Hickel von J. Balzer.

liche der Singspielkomponisten. Scharfe Kontraste, insbesondere solche terzverwandter Tonarten werden vom Komponisten mit einer Feinhörigkeit und Feinnervigkeit verwandt, bei der empfindsames Zittern der Seele in romantische Ahnung übergeht.

Frische Erfindung und eine ausgezeichnete Instrumentation sichern Friedrich Wilhelm Rust (Der blaue Montag), sowie dem Dresdener Kapellmeister Franz Seydelmann mit seiner Märchenoper „Die schöne Arsene" einen Platz neben den freilich weit bedeutenderen Singspielkomponisten Christian Gottlob Neefe (1748—1798) und Johann Friedrich Reichardt. Für beider Richtung wurde es bedeutsam, daß Johann Adam Hiller es war, der sie in die Welt des Singspiels einführte. Seinem Schüler Neefe bahnte der Altmeister, indem er ihn zum Mitarbeiter seines eigenen Werkes „Der Dorfbalbier" machte — ähnlich wie Gluck dem Salieri — den Weg zu größern und ausführlicheren Arbeiten. Reichardts Hauptbedeutung für das deutsche Singspiel liegt in seiner engen Beziehung zu dem Schaffen Goethes für die Gattung. Mit Recht hat H. Abert (Goethe und die Musik) darauf hingewiesen, daß Goethes Singspiele gleichsam einen Mikrokosmos des Gesamtgebietes darstellen. Durchlaufen doch des Dichters Schöpfungen den Kreis von der Favart-Marmontelschen Form in „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" von 1775 und 1776 und „Jery und Bätely" von 1779 über die Feerie der „Lila", die Anlehnung an die italienische Oper in „Scherz, List und Rache", das Rührstück (Die ungleichen Hausgenossen) bis zur höchsten der Gattung erreichbaren Form im „Zweiten Teil der Zauberflöte". Auch von der Eigenart der Gattung, unter der harmlosen Außenseite eine Fülle von geistigen Explosivstoffen zu bergen, sind Goethes Singspiele keineswegs unberührt geblieben. „Die Mächtigen sollten nicht lügen und die Gewaltigen sich nicht verstellen, aber die Götter geben auch dem Ungerechten Gewalt und gut Glück den Heimtückischen" lautet es in „Lila" kaum minder revolutionär, als in einem der vielen französischen Opernbücher, durch die das Vorbeben kommenden Schreckens zittert. Das französische Lieblingsthema des Gegensatzes der verderbten, glänzenden Stadt und der unverfälschten ländlichen Natur ist in mehr als einem der Singspiele Goethes Motiv der Handlung. Opernhafte Formen vom da capo bis zum Schlußvaudeville beeinflussen die Erformung.

In Wien hatte das Singspiel schon vor dem Jahre 1778, in dem die Gattung durch das Nationalsingspiel Josef II. einen Rahmen erhielt, wie sonst nirgends, eine reiche Entwicklung besonders nach der Seite der Stegreifkomödie, in der Haydn seine Laufbahn als Dramatiker

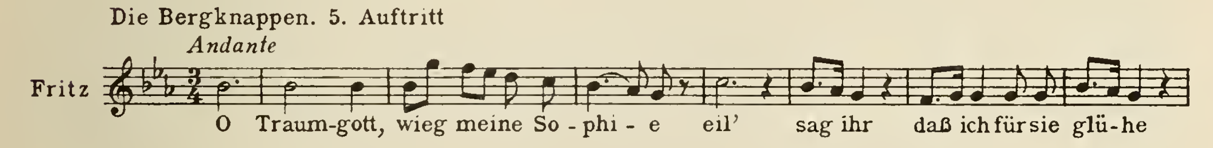
begann, und der Operntravestie hinter sich. Da es in dem deutschen Opernunternehmen des Kaisers „lauter musikalische Virtuosen und keine Liedersänger“ geben sollte, braucht man dagegen sich nur die Verhältnisse des Hillerschen Singspiels zu halten, bei denen nach dem Wunsche des Theaterleiters „jeder Zuschauer imstande wäre, allenfalls mitzusingen“, so liegt der Urgrund der stilistischen Verschiedenheit des frühen norddeutschen und des Singspiels, aus dem Mozarts „Entführung“ herauswuchs, offen zutage. Dort Beschränkung, die eine kleine, dafür aber eine einheitliche Form zur Folge hatte, hier Reichtum der Formen und Mannigfaltigkeit, die zwar weder an sich dort Stilreinheit noch hier Unreinheit bedeutete, da ein einheitlicher, stilistisch strenger Kanon an die flatterbunte Gattung nicht anzulegen war.



85. Titelblatt zu Umlaufs „Bergknappen“. Stich von F. G. Fiessinger.

Gleich in Ignaz Umlaufs, des ersten Kapellmeisters des Nationalsingspiels, einaktigem Werke „Die Bergknappen“ (1778) stehen neben den eigentlichen Singspielliedern höherer und niederer Art italienische Arienformen in fast gleicher Anzahl, Chöre und der Rundgesang nach französischem Vorbild, sowie Ensembles, aus denen die gute wienerische Schulung der Opera buffa deutlich hervorleuchtet (Beisp. 126).





Die Anpassung ans italienische Vorbild ist für das Wiener Singspiel ebenso charakteristisch, wie die Anlehnung der Norddeutschen an die Franzosen. So konnten italienische Opern, wie Florian Gaßmanns prächtige: „La Contessina“ in der Übersetzung J. A. Hillers als „Die junge Gräfin“, und seine Opera buffa „L'amore artigiano“ in Neefes Übersetzung als „Die Liebe unter den Handwerksleuten“, mit den Wiener Originalsingspielen — als durch keine allzu großen Schranken von ihnen geschieden — in Wettbewerb treten. Die Texte des Wiener

Singspieles bieten ein buntes Bild sich mischender und durchkreuzender Elemente aus dem norddeutschen vor-Lessingschen Charakterlustspiel, dem Ritterdrama, dem Geisterroman bis zu Goldini — um mit R. Haas (Einleitung zum 36. Band der D. d. T. i. Ö.) die bemerkenswertesten Einflußsphären zu nennen.

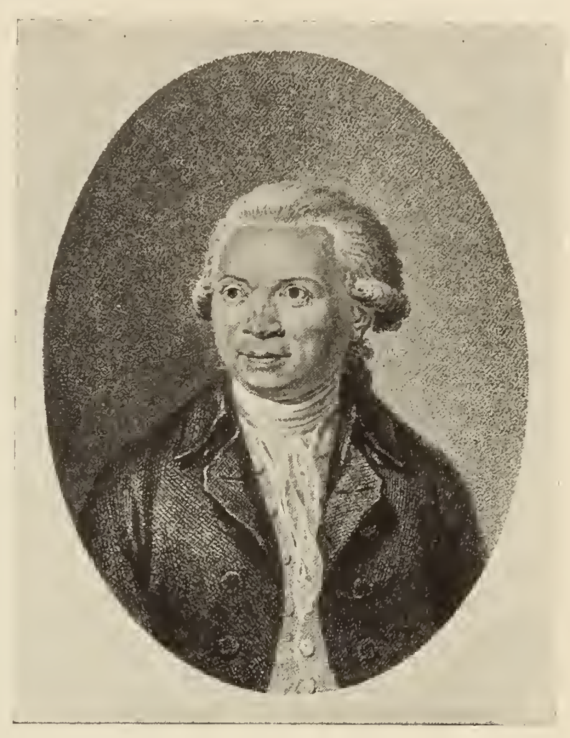
Das deutsche Oratorium hat nicht anders als das italienische in der ersten Hälfte des Jahrhunderts engsten Anschluß an die Opernform gesucht und gefunden. Alle Begriffsbestimmungen der Gattung laufen — etwa in den zusammenfassenden Definitionen Matthesons und Scheibes — darauf hinaus, daß das eigentliche Merkmal des Oratoriums das Dramatische sei. Wahrscheinlichkeit der Handlung und des ganzen weitläufigen Apparates, der sich um sie gruppiert, Deutlichkeit, Klarheit und Vernünftigkeit, sind die Leitsterne des „auf dramatische Art dargestellten“ Oratoriums. War nun auch im dramatischen Oratorium vor 1750, bedingt durch die stoffliche Eigenart, dem Durchbruch der reinen Empfindung stärker vorgearbeitet als in anderen Gattungen, so folgte ein völliger Umschwung doch hier erst infolge der seelischen Erschütterungen, die von Klopstocks „Messias“ ausstrahlend die Geister erfaßten. In seinen Anmerkungen über die geistliche Kantatenpoesie erklärte J. F. Löwe (in Hertels Sammlung musikalischer Schriften von 1758), daß der Schöpfer des geistlichen Singgedichtes vor allem darauf zu achten habe, daß „bloß Empfindung und keine abstrakte, tiefsinnige



86. Illustration zu den „Bergknappen“ 12. Auftritt. Gezeichnet und gestochen von C. Schütz.

Materie für ihn gehöre. Ich kann in keiner Arie die Barmherzigkeit Gottes beweisen, aber ich kann wohl das Gefühl derselben abbilden". Das war deutlich genug gegen Metastasio gesprochen, und zwar von sehr hoher Warte aus, wie der Nachsatz beweist: „Die Musik sowohl als die Dichtkunst richten sich nach dem Genie einer jeden Nation."

Das Ziel des norddeutschen Oratoriums ist gesteckt. Es wollte nach eigenem Ermessen sein Haus ausbauen. Gegen die dramatische Oratorienform Metastasios wendet sich im Kreise der norddeutschen Ästhetiker des Oratoriums J. A. P. Schulz, der in Sulzers „Theorie der schönen Künste" das Oratorium als lyrisches Drama bezeichnet. „Die Benennung lyrisches Drama zeiget an, daß hier keine sich allmählich entwickelnde Handlung mit Anschlägen, Intrigen und durcheinander laufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feier begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern." Die schönste, poetischste Definition des neuen expressiven Oratoriums und der expressiven Kantate verdanken wir Herder, der von beiden Gattungen sagt, daß sie „wie vom Himmel kommen, ohne zerstreuenden das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam wie eine Vestale. Oder vielmehr unsichtbar fließen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollsten Strom, an keinen Faden gereiht, als an den leisen aber mächtigen, unzerreißbaren der Empfindung". Auf die sich selbst gestellte Frage, wie sich Oratorium und Kantate voneinander unterscheiden, lautet Herders Antwort dahin, daß „die reine Gattung nicht ins Melodrama überlaufen darf".



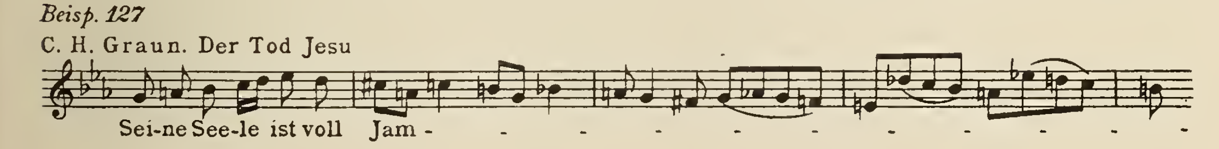
87. Joh. Abrah. Peter Schulz. Stich von F. Füger.

Die Achse des Oratoriums hat sich von Scheibe zu Herder um sich selbst gedreht. Das Formprinzip des Oratoriums war völlig verändert. Für die äußere Form war freilich Einheitlichkeit nicht gewonnen. Standen sich doch — nach Schering — nicht weniger als 6 oder 8 verschiedene Oratorientypen gegenüber, dramatische und undramatische zweiteilige und einteilige, alttestamentarische und Messiasoratorien, tragische und idyllische. Die Empfindsamkeit aber macht sich im Oratorium überall als stilistischer Grundfaktor bemerkbar.

Karl Heinrich Grauns berühmter „Tod Jesu" (1755) — Text von Ramler — zeugt davon in allen Teilen vom Chor bis zum Secco-Rezitativ. In dem Thema des ersten Chores (Beisp. 127)

Beisp. 127

C. H. Graun. Der Tod Jesu



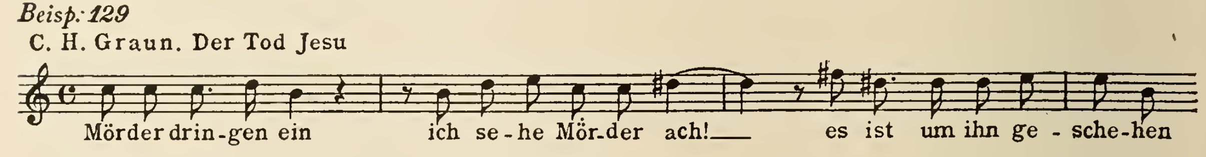
ist der Aufriß eines geradezu schulgerechten, barocken Fugenthemas völlig unwesentlich gegenüber der ins Übermaß gesteigerten Empfindung. Wesentlich zum Unterschiede vom Barockthema ist es, daß diese gesteigerte Empfindung dessen innere Einheit von Form und Ausdruck aufhebt. Die Rezitative des „Tod Jesu“ weisen stets einen ähnlichen affektuosen Sättigungsgrad auf, sie werden von der inneren Anteilnahme des Komponisten weit über den Grad des „trockenen“ Rezitativs hinaus erhitzt (Beisp. 128). Vergleicht man die Schilderung der Ge-

Beisp. 128
C. H. Graun. Der Tod Jesu

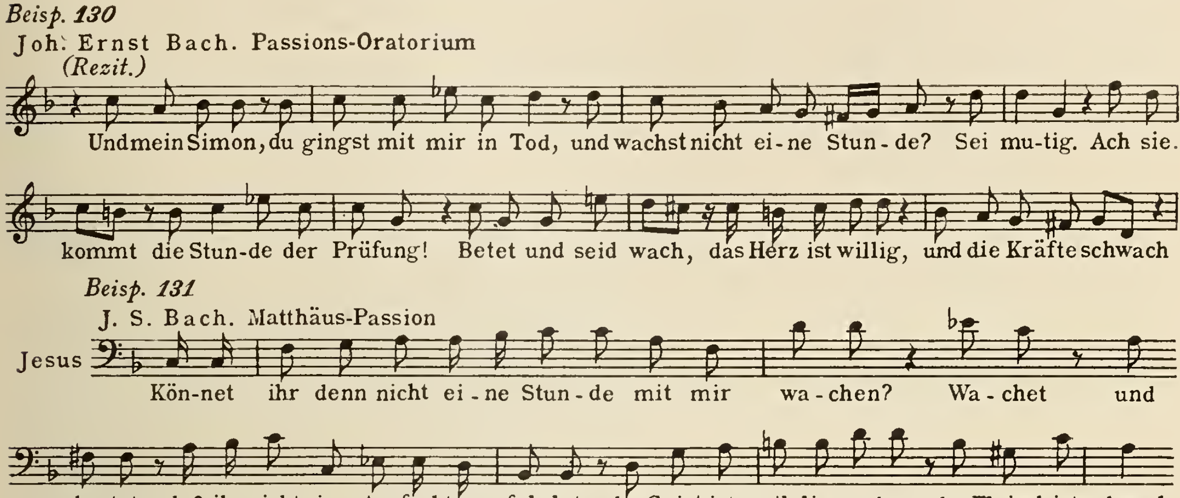


fangennahme Jesu in Bachs „Matthäus-Passion“, mit der aus Grauns „Tod Jesu“, so erweist sich, daß der Meister des Barocks nach klarem Plane arbeitet. Er trennt Handlungsteil und empfindungsvolle Betrachtung, die der dem Rezitativ folgenden Arie vorbehalten ist. Graun aber läßt das Ich, die personifizierte Empfindung in den Bericht — „ich sehe Mörder, ach“ — eindringen. Tatsachen- und Empfindungssphäre werden durch- und ineinander geschüttelt (Beisp. 129).

Beisp. 129
C. H. Graun. Der Tod Jesu



Die durch das Einströmen der Empfindsamkeit erfolgende Umwandlung des episch-oratorischen Stils Johann Sebastian Bachs in den lyrischen Stil tritt besonders deutlich bei zwei Gliedern der Bachschen Familie — bei Johann Ernst und Christoph Friedrich Bach — in die Erscheinung. Johann Ernsts, eines Vettersohnes des Thomaskantors, „Passionsoratorium“ von 1764 folgt in der Auflösung der Würde und Hoheit des oratorischen Stiles des großen Verwandten in die weiche modische Zeitempfindung den Spuren Grauns. Wiederum soll die Gegenüberstellung zweier entsprechender Stellen aus J. S. Bachs Matthäus-Passion und Johann Ernsts „Passionsoratorium“ der Vorstellung des Stilwandels größere Anschaulichkeit verleihen (Beisp. 130 u. Beisp. 131). Der Unterschied der Stilepochen



tritt selten so zum Greifen deutlich in die Erscheinung wie hier. Die Größe der Linienführung in Sebastian Bachs Tonsprache führt ins Epische, in das mystische Dunkel, aus dem die Worte Jesu erklingen. Die Verstandes-Ferne und Gefühls-Nähe dieser Jesu-Rezitative ist und bleibt über die Konstatierung hinaus ein nicht zu entschleierndes Mysterium. Von der Ergriffenheit, die bei Sebastian Bach in der Schwäche, dem wahren Mensch-Werden Gottes, in jeder Faser nachzittert, ist bei Johann Ernst nichts zu verspüren. Diese gleichen Worte Jesu sind gleichsam abzutasten. Hier spricht ein Mensch, nur ein Mensch. Die Welt, die sich erst hinter der Wortdeutlichkeit dem großen Thomaskantor eröffnet, bleibt seinen Nachfahren verschlossen. Ungerecht wäre es, wollte man aber nur die negative Seite bei den typischen Vertretern der oratorischen Empfindsamkeit hervorkehren. Gerade Johann Ernst Bach ist auch bemerkenswert im Positiven, so in seiner harmonischen Ausdrucksweise, die die Keime großer und weitreichender Entwicklungen in sich trug. Die seelische Haltung der Empfindsamkeit führte gerade in der Harmonik, nachdem die Höchstspannung der barocken Zusammenklangswirkungen sich an der Stilgrenze erschöpft hatte, und während der galante Stil immer auf die Entspannung des Kräftespiels hinzielte, zu einem Stile neuer harmonischer Energien (Beisp. 132).



Dem norddeutschen idyllischen Oratorium wuchsen bedeutende Werke in Johann Christoph Friedrich Bachs, des vierten Sohnes Johann Sebastians, Vertonungen von Herders Texten „Die Kindheit Jesu“ und „Die Auferweckung des Lazarus“ zu. Die Empfindsamkeit nähert sich in den Oratorien des Bückeburger Meisters am meisten dem reinen Lyrismus. Weite dramatische Spannungen suche man in ihnen nicht. Der Schmerz der Maria Johann Christoph Bachs äußert sich nicht in der sensitiven Chromatik eines Graun. Bachs Darstellung ist ruhiger und schlichter (Beisp. 133). Sein Rezitativ ist nicht das expressive, affektuose, deutsch-empfindsame. Ihm fehlt dessen harmonische Durchsättigung, dafür aber ist ihm mehr

Die Hirten bey der Krippe

zu

Bethlehem,

Ein Singstück

von

C. W. Ramler.



Leipzig, 1784.

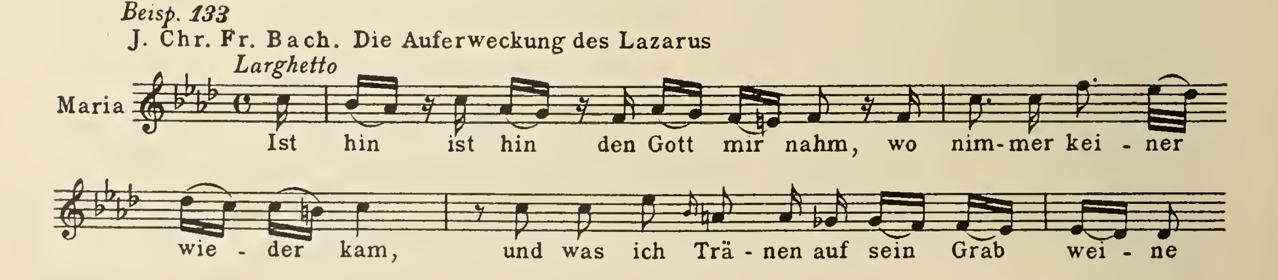
aus der Breitkopfischen Buchdruckerey.

88. Ramlers „Hirten bey der Krippe". Vertont von Joh. Ernst Bach und von Telemann. (S. S. 66.)

die Glätte und Weichheit des italienischen Rezitativs eigen.

Mitteldeutschland besaß in dem Magdeburger Kapellmeister Johann Heinrich Rolle (1718—1785) einen der vortrefflichsten Oratorien-Komponisten der Epoche. In der Mitte zwischen Händelscher Größe, Bachscher Tiefe und der Naturfrische eines Haydn erscheint sein Stil verankert. Die Eigenschaften von Rolles zahlreichen — zumindest 25 — Oratorien und Passionen erscheinen zu einem glanzvollen Tonbilde, in dem des Künstlers Stil sich am reinsten darstellt, in dem Oratorium „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" von 1779 vereinigt. Alles ist in diesem Werke oratorienhaft. Die vorher bei Rolle gelegentlich stilstörenden, großen opernhaften Koloraturarien sind verschwunden. Geblieben aber ist über manchen Arien ein leichter Duft, ein letztes Gedenken italienischen Schönheitskultus. Die Nähe der ausgereiften, vollen Ausgleich zwischen den Kräften des künstlerischen Gestaltungsprozesses findenden Klassik ist überall zu spüren. Von Rolles schlichter, ursprünglicher Erfindung ist nicht zu viel gesagt, daß sie die Nachbarschaft Haydns nicht zu scheuen braucht (Beisp. 134). Im Rezitativ neigt Rolle mehr als zu dem leichten opernhaften Erzählerton, der ihm zwar auch nicht fremd ist, dem schwerblütigen deutschen Affektstile zu. In planvollem Aufbau der Klangrede ist der Musiker Meister. Das empfindsame Moment äußert sich in Rolles Musik weniger aufdringlich als bei manchen andern Werken der Epoche des Sturmes und Dranges. Aber es ist darum doch vorhanden. Als ein Fluidum, das in einem feinen Erzittern des Klanggebäudes zu spüren ist, wie in dem Mittelteil des Chores „Preis dem Erwecker" aus „Lazarus", in dem die Aufforderung zur „stillen Feier" ausgedrückt ist (Beisp. 135).

Von den süddeutschen Oratorien-Komponisten steht der Salzburger Hofkapellmeister



Beisp. 134

J. H. Rolle. Lazarus oder die Feier der Auferstehung

Maria

Got - tes Lie - be Got - tes Lie - be Fels im Meer!

J. H. Rolle. Lazarus

Grazioso Andante

Jemina

So schlum - mert auf Ro - sen die Un - schuld ein

wo sanf - te Lüf - te säu - selnd mit Blü - ten sie be - streun.

Beisp. 135

J. H. Rolle. Lazarus

Fei - ert still fei - ert still sinkt an - be - tend nie - der

Johann Ernst Eberlin (1702—1762) durch den Neudruck des „Blutschwitzenden Jesu" in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich im Vordergrund des Interesses. Scherings Wort von der „kuriosen Mischung von neapolitanischen und deutschen Elementen in Eberlins fortgeschrittenem Stil" nagelt die Hauptmomente seiner Schreibweise mit Sicherheit fest. Metastasio und Hasse stoßen bis in das Zentrum der Eberlinschen Oratorien vor. Hasse der Opernkomponist, nicht der Meister der Pellegrini-Partitur. Ein nur die Klangsinnlichkeit berücksichtigendes Auseinanderfallen von Wortsinn und Tonausdruck, wie etwa in der Arie: „Ach sieh, o Vater, meine Not" (Der blutschwitzende Jesus) weist deutlich auf eine Grundlinie im Schaffen des süddeutschen Musikers, wie des süddeutschen Oratorienstils überhaupt hin (Beisp. 136). Anderseits aber dringt Eberlin,



89. Titelvignette zu Rolles „Melida" Leipzig 1765.

jenseits der Grenzen neapolitanischer Unbekümmertheit, an Höhepunkten seiner Vorlage in solche Tiefen, aus denen in romantischen Schauern das Erhabenste, Würdigste und Tiefinnigste emporsteigt, das der Gattung auszusprechen bestimmt war (Beisp. 137).

Beisp. 136

Eberlin. Der blutschwitzende Jesus

(Un poco Adagio)

Jesus

Ach sieh, o Va - ter, mei - ne Not, die mir fast das Herz zer - bricht

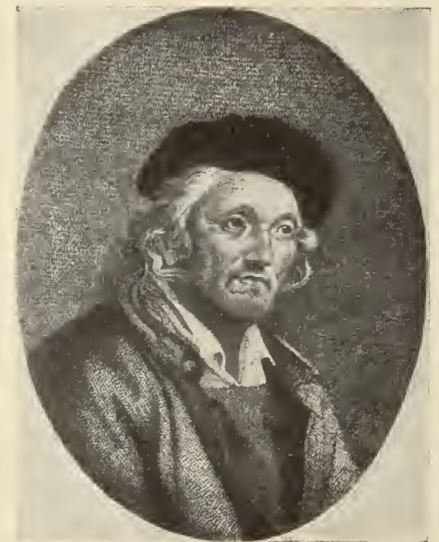
Beisp. 137

Eberlin. Der blutschwitzende Jesus

Jesus

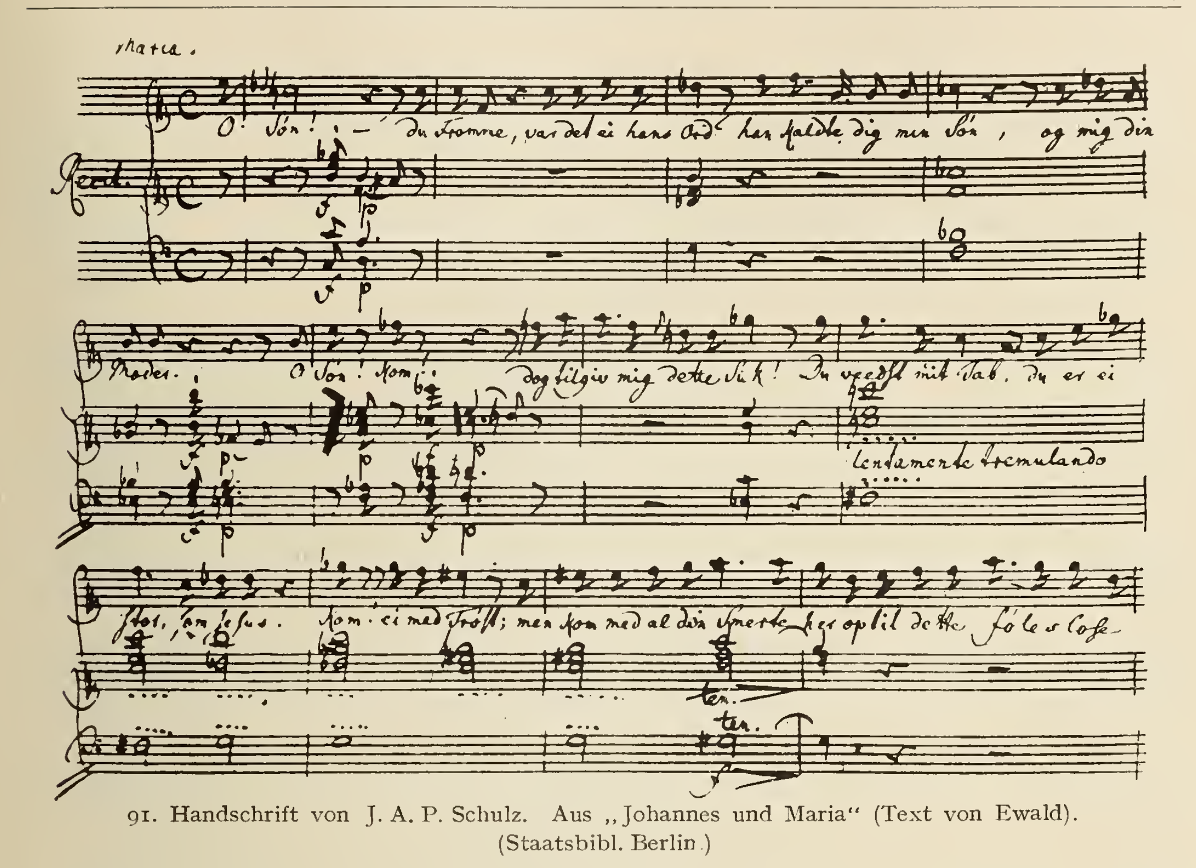
(ich) wer - de die - sen Kelch nicht trin - ken als erst in mei - nes

Va - - - - - - - - - ters Reich



90. Joh. Phil. Kirnberger.

Die schon in der ersten Jahrhunderthälfte, insbesondere von Telemann, Sperontes, Görner ausgehenden Bestrebungen auf das schlichte, antiariose Lied wurden nach 1750 zusammengefaßt und weitergetragen von der mit Krause-Ramlers „Oden und Melodien“ ins Leben tretenden Berliner Liederschule. Ihre ersten wichtigen Vertreter sind Gleim, Hagedorn, Kleist, Uz, Ebert auf der dichterischen Seite, auf der musikalischen, außer dem Herausgeber Krause der friederizianische Komponistenkreis der Brüder Graun, Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Quantz, Agricola, Nichelmann. Die erste Frucht der Berliner Liederaussaat ist das „auf den Gebrauch bei artigen Gesellschaften“ und nicht zuletzt „für den feinen Geschmack der Damen“ zugeschnittene Gesellschaftslied. Diese, die Grenze des Dilettantismus streifende, in anakreontischer Art tändelnde, dem Ernsthaften bewußt aus dem Wege gehende Kleinkunst übernimmt mit Selbstverständlichkeit die konstruktiven Prinzipien des galanten Kompositionsstiles. Das Kleinformale, das strophische Lied ist herrschend, das schon deshalb vor dem durchkomponierten das Feld behaupten kann, weil das Lied nach Ansicht der Dichter nur die Abwandlung eines Hauptaffektes, einer einzigen Empfindung darstellte. (S. den Briefwechsel Gleim-Ramler in der Riemann-Festschrift, und Sulzer: Theorie der schönen Künste. Artikel: Lied.)

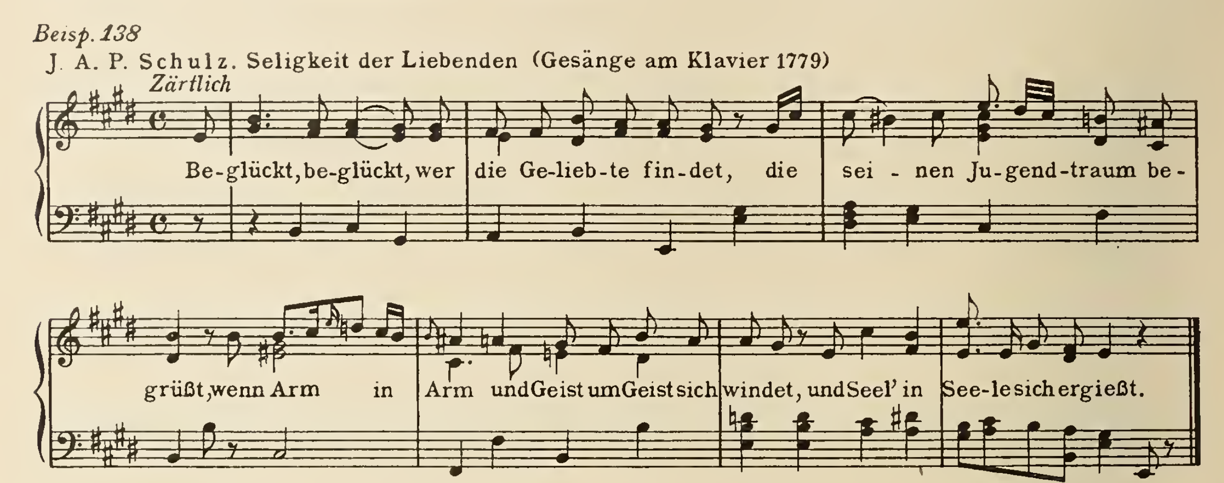


91. Handschrift von J. A. P. Schulz. Aus ,,Johannes und Maria" (Text von Ewald). (Staatsbibl. Berlin.)

Nicht alle Berliner Komponisten fügten sich dem Grundsatze des strophischen Liedes, bei dem die Abschattierung des Ausdrucks als Überrest der alten Improvisationsmanier auf diesem Felde dem Ausführenden zufiel, wie der nüchterne Kirnberger, der seine Lieder nur nach der ersten Strophe beurteilt wissen wollte. Aber auch da, wo die Einsicht in die künstlerische Notwendigkeit des Durchkomponierens vorhanden ist, wie etwa in den Siegwart-Liedern von 1780 des Hallenser Universitätsmusikdirektors Daniel Gottlieb Türk, bleibt, teilweise aus äußeren Gründen, wie der Raum- oder gar Preisersparnis das strophische Prinzip noch erhalten.

Die stets scharfbetonte Einfachheit des älteren Berliner Liedes, das in der Eindämmung der von der Oper ausgehenden virtuosen Strömungen allein schon eine wichtige geschichtliche Mission erfüllte, wird häufig als Beginn des volkstümlichen Liedes bezeichnet. Mit Unrecht. Mit der Hacke des Rationalismus war der Boden einer naiv-volkstümlichen Liedkunst nicht aufzulockern. Erst nach der Vorarbeit des Hillerschen Singspielliedes stellte Johann Abraham Peter Schulz (1742 zu Lüneburg geboren, Schüler Kirnbergers in der Komposition, Musikdirektor am Berliner französischen Theater, Kapellmeister des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg, schließlich Kopenhagener Hofkapellmeister) das volkstümliche Lied als neuen Liedtypus neben das ältere Berliner Gesellschaftslied. Dieses suchte noch im Geiste der Berliner Aufklärung, wie es im Vorbericht von K. H. Grauns ,,Auserlesenen Oden" heißt: Neben dem Ohr auch den Verstand zu befriedigen. Schulz aber gibt sich in keiner Weise mehr gelehrt und wendet sich nicht mehr an den Kunstverstand. Sein Lied will den ,,Schein des Ungesuchten,

des Kunstlosen“ erwecken (Vorbericht der Lieder im Volkston). Die Wort-Ton-Beziehung der älteren Berliner Schule wird dabei nicht angetastet. Schulz' melodische Erfindung will sich „wie ein Kleid dem Körper der Deklamation und dem Metro der Worte“ anschmiegen. Ein Höhepunkt der Liedkomposition ist bei Schulz zweifellos gegeben, wenn man nicht auf die enggesteckten äußeren Grenzen dieser Liedmusik, sondern auf ihr zu tiefst innewohnendes Prinzip einer völlig reibungslosen Verpassung von Inhalt und Form schaut (Beisp. 138).

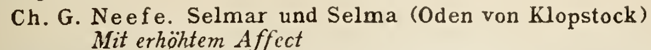


Schulz, dem als der Endzweck der Liedkomposition vorschwebte, gute Liedertexte allgemein bekanntzumachen, gehört zu dem Kreise der Musiker, die durch Anschluß an den Aufschwung der lyrischen Poesie dem Liede den Ausweg aus der Enge der Berliner Anakreontik bahnten. Klopstock ist der Leitstern dieser Sucher und Wegbereiter Gluck und Philipp Emanuel Bach. Spät, erst in den siebziger Jahren, erfolgt der Durchbruch dieses neuen Geistes in der Liedkomposition. Dem Beispiele der später noch zu erwähnenden, großen Klopstockvertoner folgte mit seinen „Oden von Klopstock und Melodien“ von 1776 Christian Gottlob Neefe, der im Vorbericht — wie nur irgendein Berliner Komponist — nur den getreuen Ausdruck der Empfindungen und die richtige Deklamation als sein Ziel angibt. Aber in der Widmung des Werkes — an Frau von Alvensleben — bricht es aus dem Innersten des Musikers hervor: „Klopstocks Oden — die Kraft, das heilige glühende Leben, sein Feuerschwung und das tiefaufatmende Gefühl!“ Das ist der Jubelruf des neuen expressiven Liedes, das die Brücken zum Rationalistischen abgebrochen hat, dem es nur darauf ankommt, den geradesten Weg nach dem Herzen zu finden (Sulzer). Ein gänzlich neues Erleben der Natur, unbekannt der Berliner Tagfreudigkeit, durchzittert Neefes Tonbilder (Beisp. 139). Die Elegie „Selmar und Selma“ zeigt die expressive, weitausholende Melodie des Beethoven-Lehrers auf ihrer vollen Höhe (Beisp. 140). Der Komponist zahlreicher volkstümlicher und zum Volkslied gewordener Lieder („Was frag' ich viel nach Geld und Gut“) ist anderseits durch seine reiche Ausgestaltung des mageren instrumentalen Teiles des Berliner Liedes, wie auch durch die Formerweiterung (Strophische Variation) von höchster Wichtigkeit für die Gattung geworden.

Mit Reichardt beginnt die glanzvollste Epoche des Berliner Liedes.

Johann Friedrich Reichardt, am 25. November 1752 zu Königsberg geboren, mit Kants und Hamanns Ideenkreise vertraut, dann durch weite Reisen mit dem europäischen Musikleben bekannt geworden, gehört zu den weitblickendsten Musikern seiner Zeit. Weitschwingend

Beisp. 139





Beisp. 140

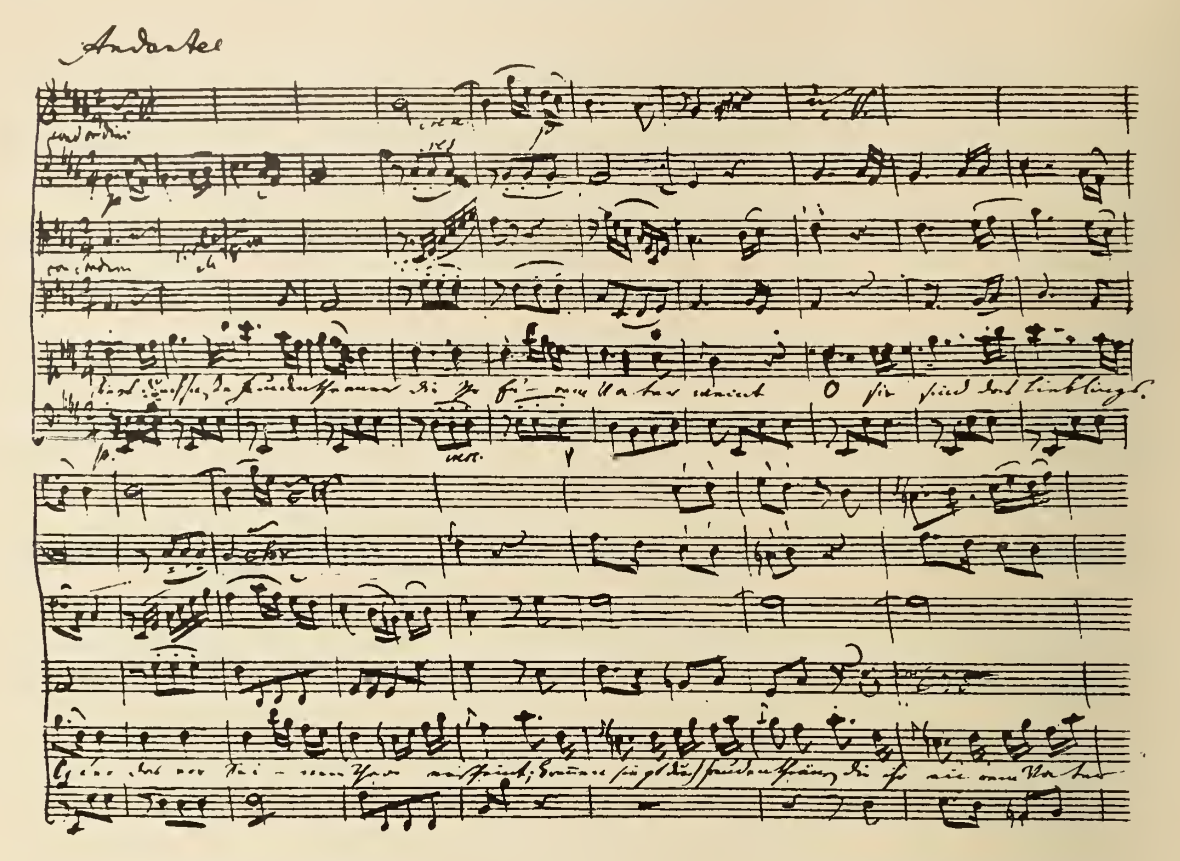
Ch. G. Neefe. Selma und Selmar. Eine Elegie



verläuft auch die Kurve seines Lebens von dem Berliner Kapellmeisteramte (1775), das der mit der Revolution sympathisierende Künstler 1791 vorläufig, 1794 endgültig aufgeben mußte, bis zum preußischen Salineninspektor und späteren Kapellmeister Jérome Bonapartes in Kassel. Reichardts Beziehungen zu Goethe fanden ihren künstlerischen Niederschlag in nicht weniger als 116 Vertonungen Goethescher Dichtungen. Als Schriftsteller bildet Reichardt die Brücke zwischen dem Musikschrifttum des ausklingenden Rokoko und der Musikerästhetik des 19. Jahrhunderts. Seine überaus zahlreichen Schriften, wie auch seine hochbedeutsamen Briefe (Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, 1774—1776, Vertraute Briefe aus Paris, 1802—1803, Vertraute Briefe,



92. J. F. Reichardt. Schillers Lyr. Gedichte II.



93. Handschrift Reichardts. Aus der Cantate auf den Geburtstag Friedrichs II. (1778.) (Staatsbibl. Berlin.)

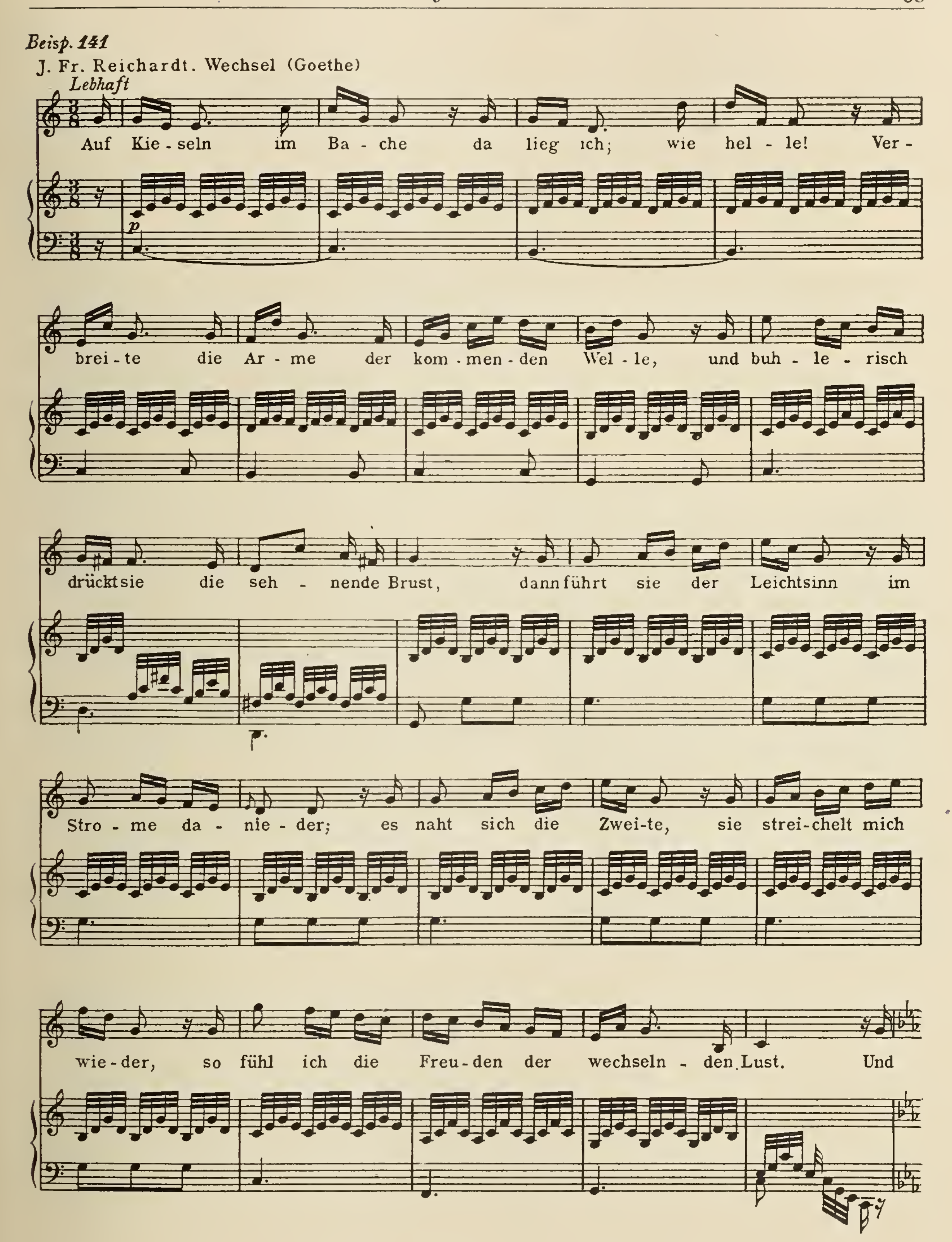
geschrieben auf einer Reise nach Wien, 1808 bis 1809), gewähren überaus wertvolle Einblicke in die Zeit- und Stilgeschichte der Epoche. Insbesondere: Über die deutsche komische Oper (1774), Über die Pflichten des Ripienviolinisten (1776), Studien für Tonkünstler und Musikfreunde (1793), Musikalischer Almanach (1796), Musikalisches Kunstmagazin (1782—1791), Berlinische Musikalische Zeitung (1805—1806).

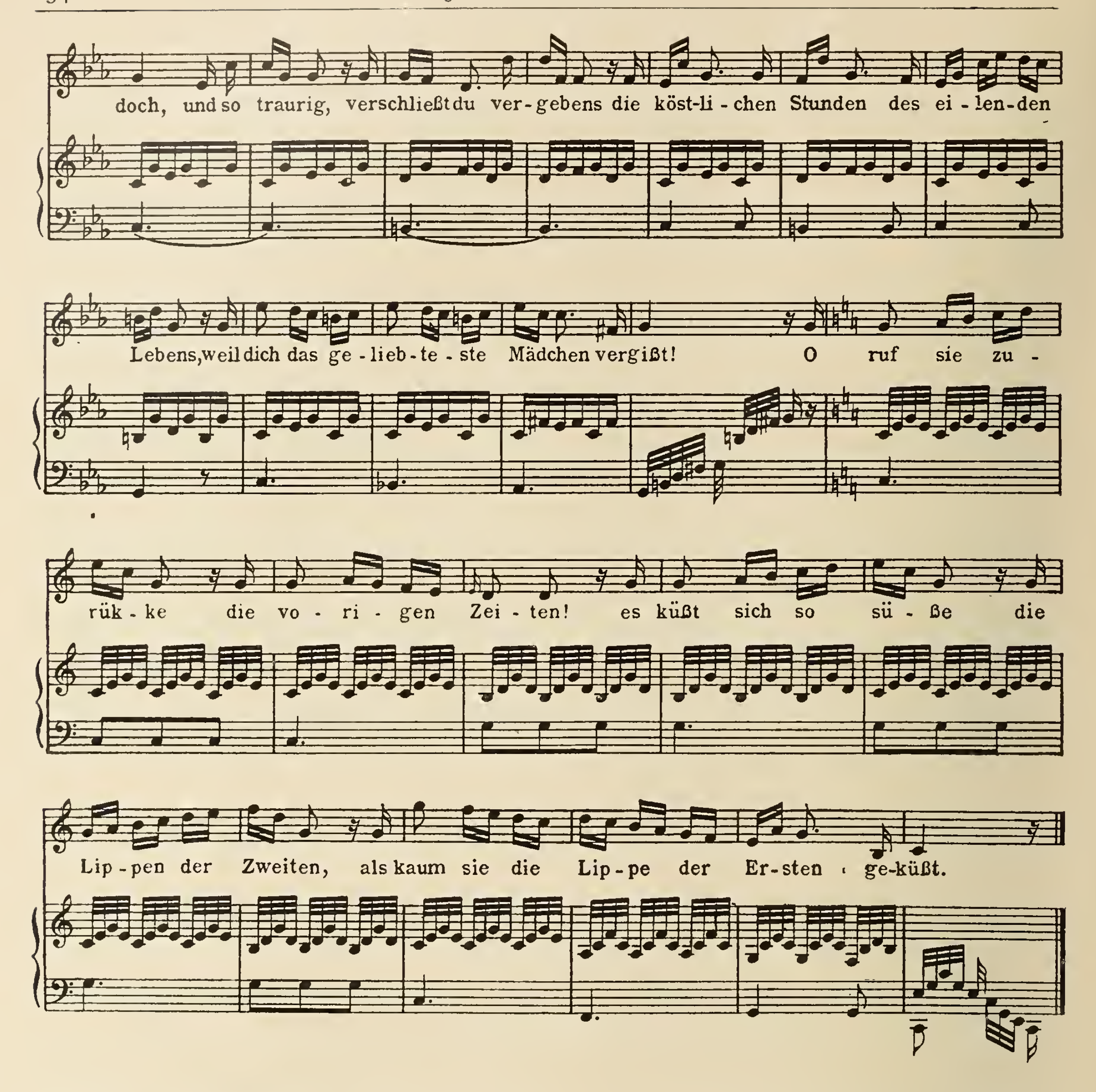
Reichardts Lied ist ein echtes Produkt eines vermischten Geschmackes im Sinne der älteren Musikästhetik. Aber eine solche Mischung, die im Durchgang durch die Grundsätze der Berliner und die melodiöse Kantabilität der Italiener Stileinheit und völlige Freiheit bedeutet. Reichardts kleine Lieder beweisen ein vorher noch kaum gekanntes Gefühl für das feinste Ausbalanzieren der Form. Bewundernswert, mit welch geringem Kraftaufwand der Komponist, etwa im Goetheschen „Wechsel" durch die schlichte Mollumfärbung in den drei Versen der zweiten Strophe und Verlangsamung der Begleitung die strophische Form weitet, ohne sie zu sprengen (Beisp. 141).

Die Grenzen des Berliner Liedes überschreitet Reichardt sowohl in seinen zahlreichen Stimmungsliedern vom Charakter der Goetheschen „Die schöne Nacht" und „Aus Euphrosyne", deren Gefühlswärme, Tiefe und Innigkeit ebenso ein novum bedeuteten, wie seine großen, deklamierten Gesänge einem neuen Liedstile zustrebten. Das Ringen mit dem Opernrezitativ läßt noch manche dieser Gesänge als merkwürdige Zwittergebilde erscheinen (Pro-

Beisp. 141

J. Fr. Reichardt. Wechsel (Goethe)





metheus). Anderseits aber endet es doch auch schon mit einem bemerkenswerten Siege des charakteristischen, das Wort im Sinne Goethes „ins Allgemeine fördernden“ Sprechgesangstiles über die Tonformeln des italienischen Rezitativs. Die Vertonungen von Goethes: „Rhapsodie“ (aus der Harzreise) und „An Lyda“ sind Muster dieses deklamatorischen Stiles, der für seinen Bezirk wie eine Vision dessen aufleuchtet, das erst aus den Geisteskämpfen der Romantik als gesicherter Besitz der Nation hervorgehen sollte (Beisp. 142).

Auf die volle Höhe des Reichardtschen Liedes hat sich Karl Friedrich Zelter, der ursprüngliche Maurermeister, spätere Akademieprofessor und Gründer des Instituts für Kirchenmusik und der ersten Liedertafel hinaufgearbeitet. Der herrliche Briefwechsel des Komponisten mit dem Herzensfreunde Goethe beweist, wie tief und sorgfältig der Musiker die Probleme der

Beisp. 142

J. Fr. Reichardt. Rhapsodie (Aus der Harzreise)

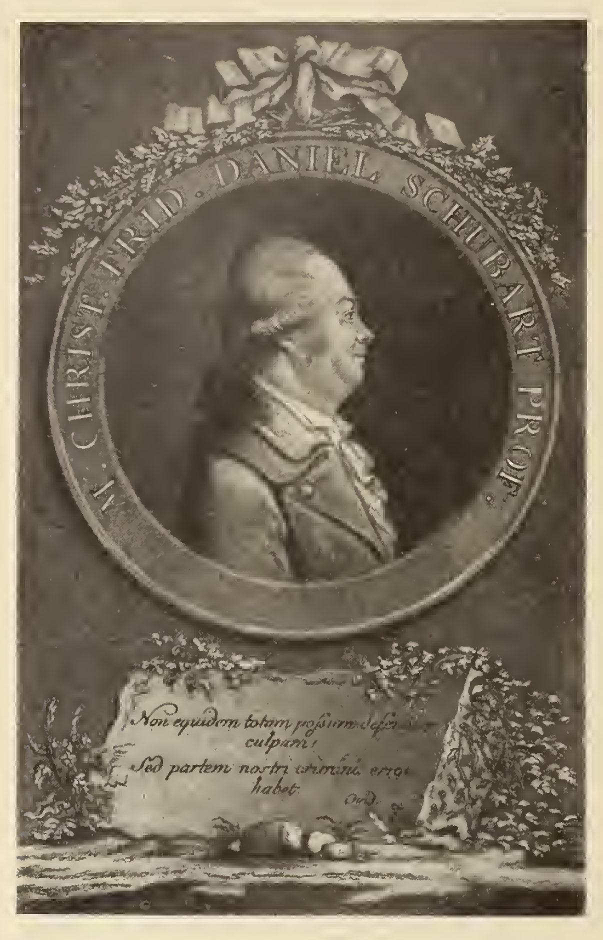


Wort-Ton-Beziehungen im Liede erwogen hat. Angefangen vom Handwerklichen bis zu den sublimsten Problemen — „der Luft, die durch das Ganze weht". In seinem besten volkstümlichen Liedern hat Zelter den Volkston tiefer ins Schwarze getroffen als Reichardt. Er erweist sich — Reichardt gegenüber — als der größere Realist, wie er auch der größere Humorist im Liede gewesen ist. Mit überlegener Bewußtheit schaltet er mit den bewährten Stilelementen der Berliner Schule. So dienten die kleinen Berliner Symmetrien ihm dazu, bald humoristische Wirkungen, bald — wie im Goetheschen „Fischer" — durch die Nebeneinanderstellung von Taktquadern eine breite, ruhevolle, epische Grundstimmung hervorzurufen. Für das aus der Berliner Formvorstellung geborene neue Stimmungslied kleinsten Formats geht die Höhenlinie der Entwicklung ebenso durch Zelters „An den Mond", oder „Das Rosenband", als die des auf Schubert zusteuernden Empfindungsliedes etwa durch die prachtvollen Gesänge „Rastlose Liebe" und „Erster Verlust" läuft. Kleine und variiert strophische Formen gelingen Zelters Meisterhand besser als diejenigen Gesänge, die offenbar aus dem Suchen nach einer „modernen Form" (Brief an Goethe vom 18./19. März 1816) entstanden sind. Gute, teils treffliche Einzelheiten in solch ausgedehnten Schöpfungen wie in: „Die Teilung der Erde", „Der Handschuh", „Colma" vermögen aber über den Mangel innerer Geschlossenheit nicht hinwegzutäuschen.



94. K. Fr. Zelter.
Nach einem Gemälde von Karl Begas, 1827.

Aus dem für die Entwicklung des Liedes wichtigen schwäbischen Liederkreis ragt als markanteste Erscheinung die des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Rudolf Zumsteeg



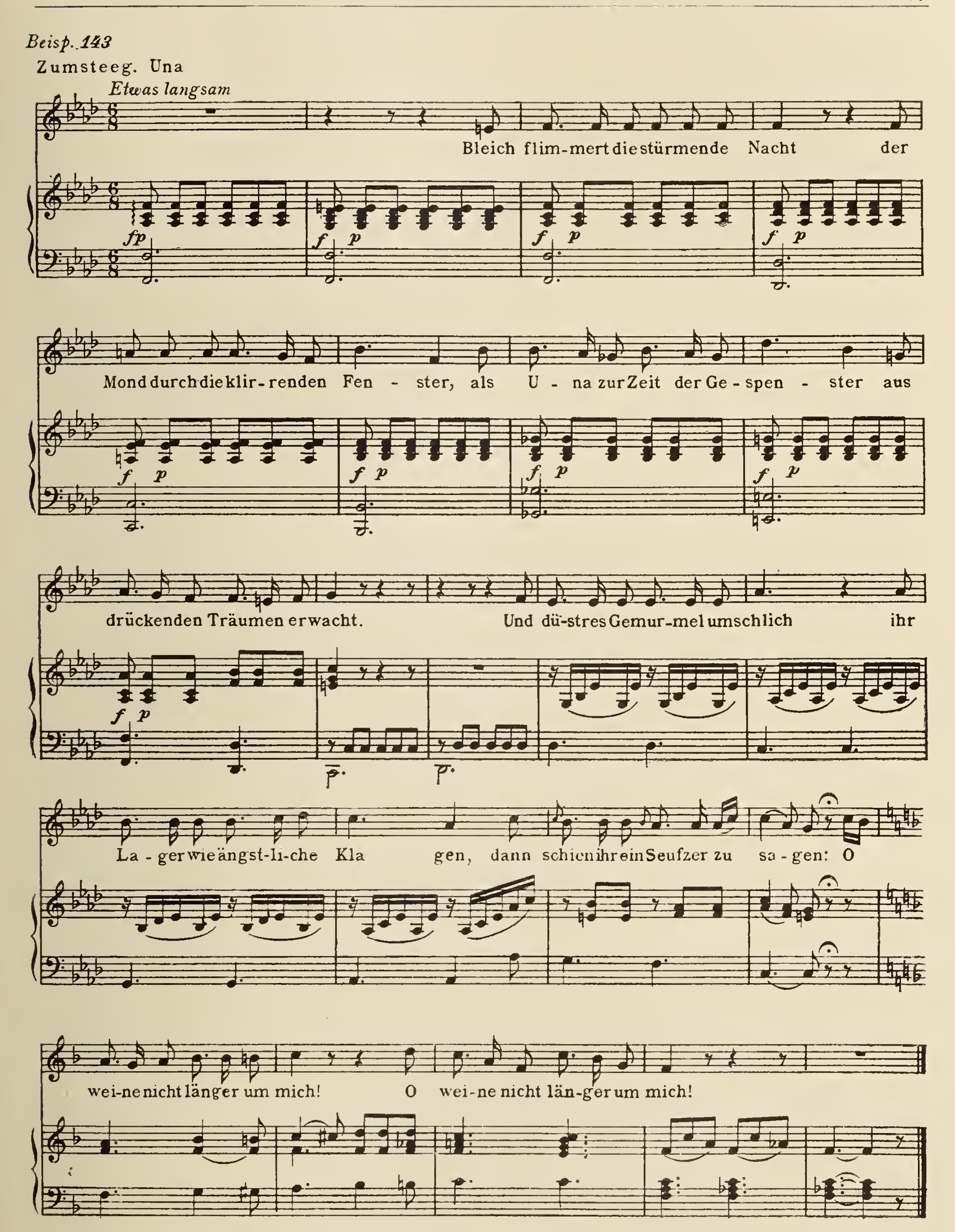
95. Schubart. Gestochen von J. Elias Haid, 1783.

(1760—1802) hervor. Den Ausgangspunkt des Liedschaffens des Jugendgenossen Schillers bildete — wie sein Biograph L. Landshoff nachgewiesen hat — das Melodram Bendas. Neue Probleme des instrumentalen Teiles des Liedes drangen so in die Gattung ein, wie Zumsteeg in einem Schreiben von 1797 an Goethe mit einer gewissen Absicht gegenüber dem norddeutschen Standpunkt hervorhebt: „Da Bach und Geselle — in dem Liede: Der Junggesell und der Mühlbach — in Hinsicht des Mädchens gleiche Gesinnungen hegen, so laß ich auch beide dieselbe Melodie singen, und zwar so, daß, wenn der Geselle spricht, des Baches Gemurmel immer im accompagnement gehört wird.“ Die malerischen Situationsschilderungen und ein stark dramatischer Einschlag sind die besonderen Kennzeichen von Zumsteegs Balladen, deren charakteristische und geistreiche Erfindung dem Großmeister der Gattung — Karl Loewe — ebensowenig entging, wie ihr aphoristischer Charakter. In der Ausdeutung der textlichen Einzelheit liegt der Schwerpunkt von Zumsteegs Schaffen. Mit dem scharfen Auge eines sich zum Sprung duckenden Tigers folgt der Komponist seiner Vorlage. Die Harmonik begleitet dabei nicht selten die innere, seelische Spannungskurve mit der gleichen Anschmiegsamkeit, mit der bei den Berlinern die Melodie der Wortkurve sich anpaßte. Der harmonische Ausdruck wird so bei Zumsteeg differenzierter, unruhiger, er stößt weiter in die Romantik vor (Beisp. 143).

Von den schwäbischen Liederkomponisten leben zum wenigsten mit Kleinigkeiten im volkstümlichen Lied noch Daniel Schubart und Christoph Rheineck, von anderen Süddeutschen Johann André, der Begründer des Offenbacher Verlages, und der vortreffliche Schweizer Hans Georg Nägeli.

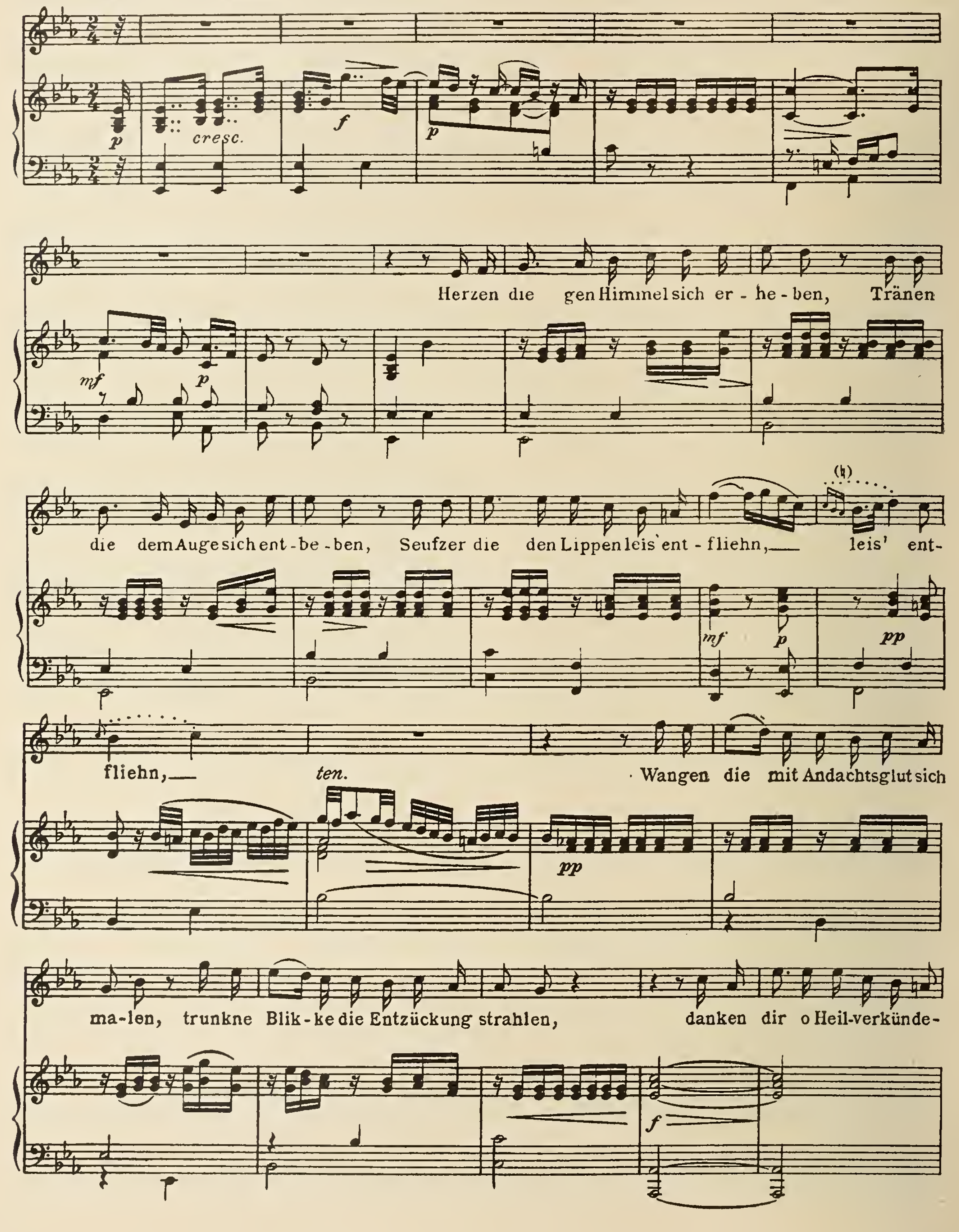
Der in neuerer Zeit als Anreger und Vorbild Beethovens erkannte Mainzer Hofkaplan und spätere Würzburger Kapellmeister Franz Xaver Sterkel (1750—1817) ist auch im Liede eine Achtung gebietende Persönlichkeit. Seine Matthison- und Hölty-Gesänge sind nicht nur — wie das spätere Berliner Lied — höchste inhaltliche Konzentration auf kleinstem Raume, vielmehr schon romantische Überströmungen eines die Gefühlsdynamik nicht mehr fassenden Gehäuses. Der melodischen Erfindung Sterkels eignet besonders die Hinneigung zu pathetischen Vorhalten und Vorhaltsequenzen instrumentaler Abkunft, wie sie insbesondere auch für den Stil des jungen Beethoven charakteristisch sind (Beisp. 144).

Erst spät — als Nachzügler — trat das Wiener Lied auf den Plan. In einer Zeit, als schon ein Reichardt die Geschicke des norddeutschen Liedes lenkte, bot die Liedkomposition in Wien


Beisp. 143
Zumsteeg. Una
Etwas langsam
Bleich flim-mert die stürmende Nacht der
Mond durch die klir-renden Fen - ster, als U - na zur Zeit der Ge-spen - ster aus
drückenden Träumen erwacht. Und dü-stres Gemur-mel umschlich ihr
La - ger wie ängst-li-che Kla gen, dann schien ihr ein Seufzer zu sa - gen: O
wei-ne nicht länger um mich! O wei-ne nicht län-ger um mich!

Beisp. 144

Fr. X. Sterkel. An Laura





der Karl Anton Steffan, Johann Holzer, Martin Ruprecht, Leopold Kozeluch im wesentlichen dås Stilbild des galanten und empfindsamen Liedes der ersten Berliner Liedepoche. Mit den Varianten, die auf Temperamentunterschieden und auf lokalen Bedingtheiten beruhen. So sind die volkstümlichen Einsprengungen, die in Norddeutschland mit Chansonton durchsetzt sind, in Wien zumeist durch das bodenständige Singspiellied gegeben. Der Zustrom von Sentimentalität, der im Berliner Liede zumeist aus religiöser Sphäre (Oratorium, Kantate) herkommt, hat seine Quellen in Wien in der italienischen Oper (Beisp. 145).

Beisp. 145

Josef Anton Steffan. Gold'ne Freiheit



LITERATUR

H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist. Halle 1908. — Fr. Algarotti, Saggio sopra l'opera in musica. 1756. — H. Abert, Joh. Chr. Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart. Z. f. M. 1. Jahrg. 6. Heft. — H. Abert, Goethe und die Musik. Stuttgart 1922. — Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Neudr. von W. Niemann. Berlin 1917. — Ch. Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise. Aus dem Englischen übersetzt von Ebeling und Bode. 1772—1773. — C. H. Bitter, C. Ph. E. Bach und W. Fr. Bach und deren Brüder. Berlin 1868. — E. Bücken, Der heroische Stil in der Oper. Leipzig 1924. — Fr. Brückner, Georg Benda und das deutsche Singspiel. S. I. M. G. V. 1903—1904. — G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. Beiheft II, 6 der I. M. G. 1908. — G. Calmus, Zwei Opernburlesken der Rokokozeit. Berlin 1913. — G. Cucuel, La Pouplinière et la Musique de Chambre au 18. siècle. Paris 1913. — G. Cucuel, Etudes sur un orchestre au 18. siècle. Paris 1913. — Cucuel, Les Créateurs de l'opéra comique français. Paris 1914. — D. Diderot, Le neveu de Rameau, übersetzt von Goethe. Goethes sämtl. Werke. Band 29. — B. Engelke, Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule. Riemann-Festschrift 1908. — M. Falk, W. Fr. Bach. Leipzig 1913. — W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. St. M. W. III. — B. Feind, Gedanken von der Opera. Hamburg 1709. — R. Gerber, Der Operntypus J. A. Hasses und seine textlichen Grundlagen. Leipzig 1925. — M. Grimm, Le petit prophète de Boemisch-Broda. 1753. — A. E. M. Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique 1795. Deutsch als: Grétrys Versuche über die Musik von K. Spazier. Leipzig 1800. — R. Haas, Wiener deutsche Parodieopern um 1730. Z. f. M. 1. Jahrg. — R. Haas, Die Musik in der Wiener deutschen Stegreifkomödie. St. M. W. 1926. — J. G. Herder, Sämtliche Werke. Band 3. 15. 22. — J. A. Hiller, Lebensläufe deutscher Musiker. Band I. Herausg. v. A. Einstein. Leipzig o. J. — W. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels. Z. f. M. 5. Jahrg. — A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule. R. F. — A. Heuß, Die Dynamik der Mannheimer Schule. Z. f. M. 1919—1920. —



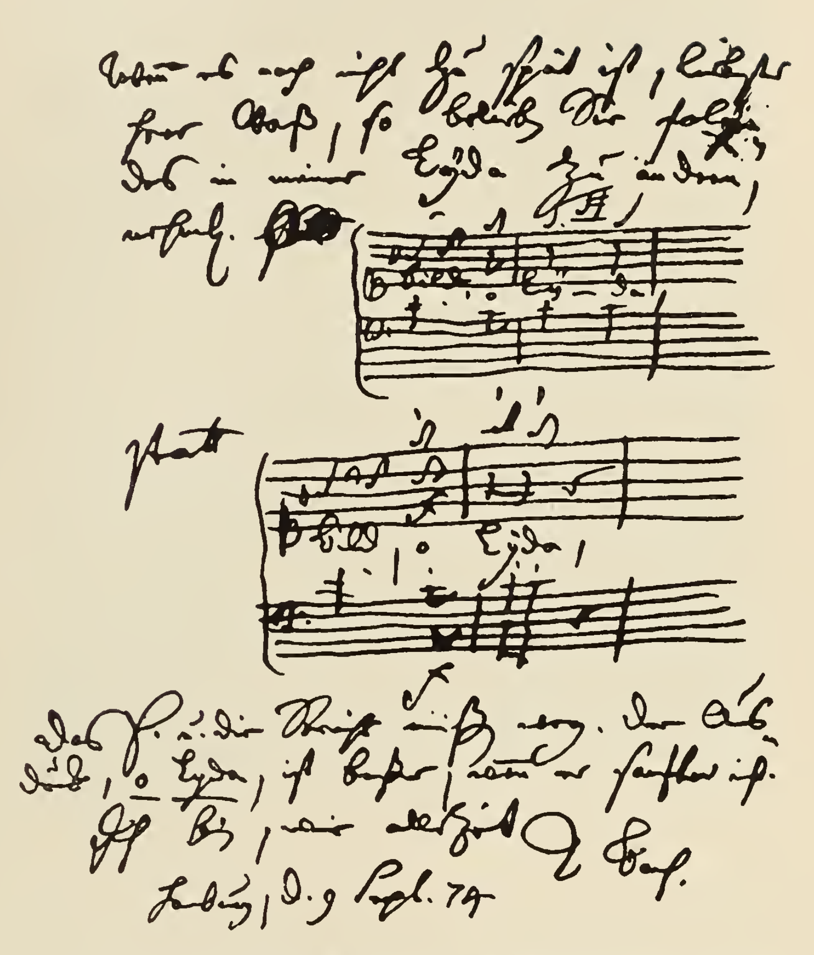
96. Christian Bach. Gemälde von Matthieu. (Staatsbibl. Berlin.)

E. Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas. Berlin 1905. — J. Chr. G. Krause, Von der musikalischen Poesie. Berlin 1753. — H. Kretzschmar, Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig 1911. L. de la Laurencie et G. de St. Foix, Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750. L'Année musicale 1911. — L. Landshoff, J. R. Zumsteeg, Berlin (1902). — C. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Leipzig 1871. — S. Mattei, Elogio del Jommelli. — Mattheson, Critica musica 1722. — J. Mattheson, Die neueste Untersuchung der Singspiele. 1744. — K. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906. — Mozarts Briefe, herausg. von L. Schiedermair. München 1914. — Maurer, J. A. Schweitzer als dramatischer Komponist. Leipzig 1912. — J. v. Pollak-Schlaffenberg, Die Wiener Liedmusik von 1778—1789. St. z. M. W. 5. Heft. — J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck herausg. von A. Schering. Berlin 1906. — R. Raskin, J. J. Quantz. Kölner Diss. 1922. — H. Riemann, Große Kompositionslehre. Berlin und Stuttgart 1903. — H. Riemann, Die Söhne Bachs (Präludien und Studien, 3. Band). — J. Fr. Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin. 1782—1791. — A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. Ges. Aufs. München 1922. — J. A. Scheibe, Der kritische Musikus. 1745. — A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911. — A. Schering, Zwei Singspiele des Sperontes. Z. f. M. 4. Jahrg. — R. Sondheimer, Die Sinfonien Franz Becks. Z. f. M. 4. Jahrg. — J. G. Sulzer, Die Theorie der Schönen Künste. Biel 1777. — G. Fr. Schmidt, Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (1626—1750). Z. f. M. 5. und 6. Jahrg. — Schletterer, J. Fr. Reichardt. Leipzig 1865. — D. Webb, Correspondence between Poetry and Music, übersetzt von Eschenburg. Leipzig 1771. — T. de Wycewa et G. de St. Foix, W. A. Mozart. Paris 1912.

Neuausgaben: R. Keiser, D. D. T. 37 und 38. — Telemann, Fantaisies pour le Clavecin (Seiffert). Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch. Frankfurt. — Telemann, Sing-, Spiel- und Generalbaßübungen (Seiffert). Berlin 1921. — Telemann, „24 Oden" und J. V. Görner, „Sammlung auserlesener Oden und Lieder". D. D. T. 57. — Instrumentalkonzerte deutscher Meister. D. D. T. 29—30. — Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. D. T. Ö. XV, 2 und XIX, 2. — Mannheimer Sinfoniker. DTB. III, 1, VII, 2, VIII, 2. — Mannheimer Kammermusik. DTB. 15 und 16. — J. Schobert D. D. T. 39. — Sperontes, Singende Muse an der Pleiße. D. D. T. 35—36. — J. E. Bach und V. Herbing. D. D. T. 42. — N. Jommelli, Fetonte. D. D. T. 32—33. — T. Traëtta. DTB. 14, 1 und 17. — Grétry, Gesamtausgabe. — J. Holzbauer, Günther von Schwarzburg. D. D. T. 8—9. — J. Umlauf, Die Bergknappen. DTÖ. 18. 1. — Fl. Gaßmann, La Contessina. DTÖ. 21. — J. E. Bach, Passionsoratorium. D. D. T. 48. — J. Chr. Fr. Bach, Die Kindheit Jesu. Die Auferweckung des Lazarus. D. D. T. 56. — Eberlin. Der Blutschwitzende Jesus. DTÖ. 28, 1. — Das Wiener Lied von 1778—1791. DTÖ. 27, 2.

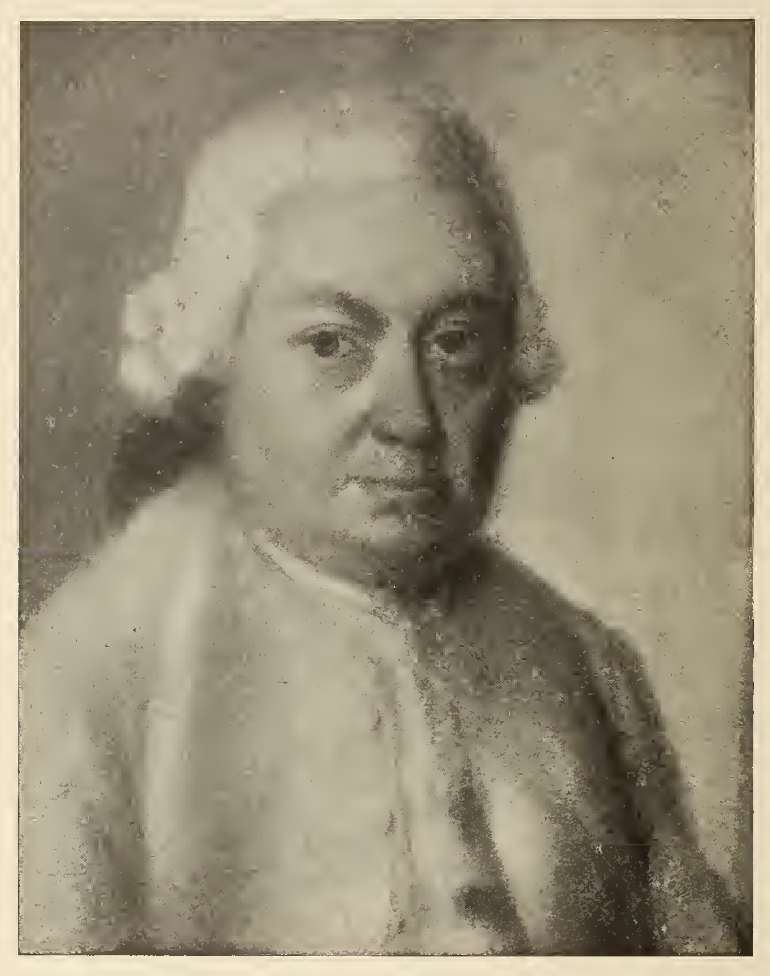
KARL PHILIPP EMANUEL BACH.

An der Spitze der großen Führerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steht Karl Philipp Emanuel Bach. Haydns sorgfältig abwägendes Wort, wer ihn gründlich kenne, müsse finden, daß er dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, sowie Mozarts Ausspruch: „Er ist der Vater, wir sind die Bubn! Wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm gelernt", weisen mit aller Deutlichkeit auf die Stellung Emanuel Bachs als eines Stammvaters der klassischen Abklärung hin.



97. Brief K. Ph. E. Bachs an J. H. Voß über eine Änderung in der „Lyda", die für den Göttinger Musenalmanach komponiert worden war. (München, Staats-Bibliothek.)

Der am 14. März 1714 als dritter Sohn Johann Sebastians Geborene hatte in der Musik — in der Komposition, wie im Klavierspiel — nur seinen Vater als Lehrmeister. Ein fünfjähriges juristisches Studium in Leipzig und Frankfurt an der Oder vervollständigte Emanuels Erziehung, von der es ungeklärt ist, ob sie auf das künstlerische oder das wissenschaftliche Ziel ursprünglich gerichtet war. Die letzte Entscheidung brachte die Berufung Bachs an die Hofhaltung des preußischen Kronprinzen nach Ruppin, in dessen förmliche Dienste er mit dem Regierungsantritt Friedrichs im Jahre 1740 trat. 27 Jahre verharrte Emanuel in der Stellung eines Kammercembalisten des Königs, die er im Jahre 1767 mit der Hamburger Musikdirektorstelle als Nachfolger Telemanns vertauschte. Da mit der Leitung der Musik der fünf städtischen Hauptkirchen noch das Kantorat am Johanneum verbunden war, ist der Hamburger Wirkungskreis Emanuels der kammermusikalischen Berliner Tätigkeit gegenüber bedeutend erweitert gewesen. Immerhin aber floß doch das Leben dieses Sohnes Johann Sebastian Bachs, besonders dann, wenn man es mit dem der Brüder Friedemann oder Johann Christian vergleicht, in sehr geruhsamer Bahn



98. K. Ph. E. Bach. Maler unbekannt. (Staatsbibl. Berlin.)

dahin. Mit gewisser Wehmut deutet Emanuel in seiner Selbstbiographie auf diese allzu große Seßhaftigkeit hin. Zwar betont er ausdrücklich, alles Vortreffliche gehört zu haben, was die fremden Gegenden nach Deutschland herausschickten, fügt aber dann hinzu: „Diesem allem ohngeachtet leugne ich nicht, daß es mir ungemein lieb und vorteilhaft würde gewesen sein, wenn ich hätte können Gelegenheit haben, fremde Länder zu besuchen." Die Urteile von Zeitgenossen über Emanuel Bach stimmen in der Hervorhebung seines heiteren, witzigen Charakters, seiner Vorliebe für Wortspiele und Wortverdrehungen, die er mit Mozart gemein hatte, überein. Die göttliche Heiterkeit einer wahrhaft großen, edlen Seele lebte in ihm. „Sein spaßhafter Ton entfernte gleich allen Zwang," sagt Burney von ihm, „ohne ihm die Achtung und Ehrerbietung zu benehmen, die ihm seine Werke schon in der Entfernung eingeflößt hatten." Die Zahl dieser Werke Emanuels ist außerordentlich groß. (Mehr als 200 Klavierkompositionen, 52 Klavierkonzerte, 18 Symphonien, zahlreiche Kammermusik, über 250 Oden und Lieder, geistliche Konzertmusik, Kirchenmusik, darunter 22 Passionen.)

Nur ganz selten ist bei einem überragenden Künstler die Kurve der Wertschätzung durch Mit- und Nachwelt in so eigenartiger Weise verlaufen als bei Emanuel Bach. Leidenschaftlicher Höchstbewertung auf der einen Seite steht auf der anderen eine merkwürdige Tiefschätzung, so in neuerer Zeit besonders durch Hugo Riemann und seine Schule, gegenüber. Es wird nur dann einigermaßen verständlich, daß die Mannheimer, deren Verdienste hier keineswegs geschmälert werden sollen, zeitweilig einen Philipp Emanuel Bach verdunkeln konnten, wenn man bedenkt, daß für den Entdecker der Mannheimer bei dem Vergleich die Formprobleme durchaus im Vordergrund standen. Damit aber war jede Vergleichung von vornherein auf die schiefe Ebene gestellt. Die große Kunsttat der Mannheimer war nicht Erfindung, sondern Stabilisierung der neuen Formen. Für Philipp Emanuel aber traten die Formprobleme weit hinter die des Ausdrucks und der spezifisch klavieristischen Satztechnik zurück. Abgesehen von der Norm der Dreisätzigkeit, ist ein konsequentes, gerad-

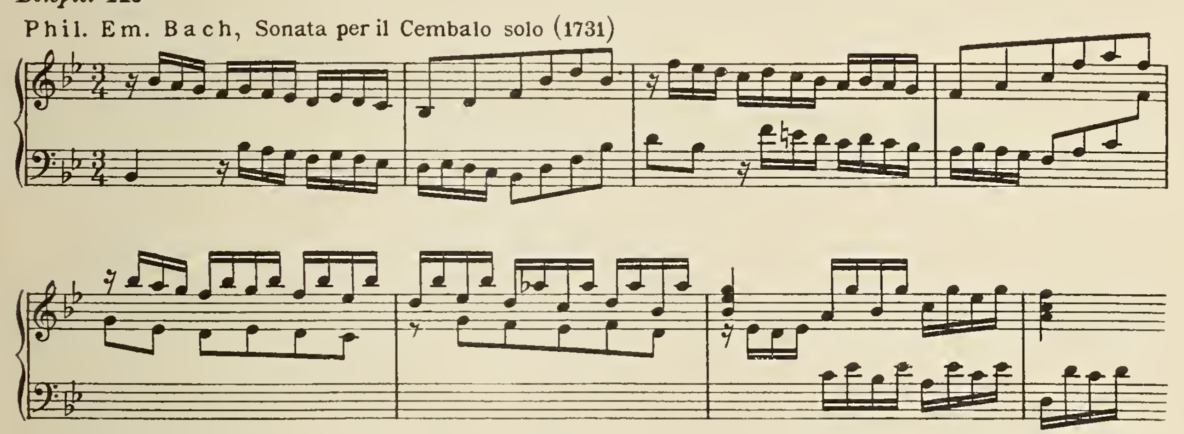
liniges und zielstrebiges Heranarbeiten zum vollentwickelten Sonatensatz-Typus bei Emanuel nicht zu beobachten. Auch in des Meisters berühmtesten Klaviersonaten, wie in den sechs Preußischen Sonaten, op. 1 von 1742, den Württembergischen von 1744, den Sonaten mit veränderten Reprisen von 1760, oder in den sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber von 1779—87 stehen noch solche Sätze, die immerhin im Vergleich zur vollentwickelten Form als embryonale Formen bezeichnet werden können, als Sätze ohne zweites Thema, mit Themenhäufung, oder mit einem zweiten Thema an besonderer Stelle (Durchführung).

Der Klavierkomponist Bach hat als sein Hauptziel bezeichnet, vornehmlich das Herz zu rühren und „soviel als möglich sangbar für das Klavier zu setzen". Diese Ziele hat der Meister des Ausdrucksvollen — wie ihn Burney genannt hat — im vollsten Maße erreicht. Philipp Emanuel Bach ist der Schöpfer des deutschen expressiven Klavierstils, der nicht etwa von den Gebieten der Vokal- oder Violinmusik auf das Instrument übertragen wurde, der vielmehr durch kühnste Überwindung der natürlichen instrumentalen Grenzen, „des Mangels an Aushaltung" nach Bachs eigenem Wort geschaffen worden ist. Die Kraft des Originalen, Selbstschöpferischen, nicht Übertragenen pulst deshalb auch in diesem Klavierstile mehr als in jedem anderen vor dem des mittleren und späten Beethoven.

Das, was immerhin als ein gewisses Negatives von der Form des Sonatensatzes ausgesagt werden mußte, gilt nicht hinsichtlich der Erringung der Gestalt des modernen Themas. Hier hat der Künstler, wie seine Frühwerke beweisen, einen zwar nicht sehr langen, aber doch schwierigen Weg der Selbstzucht zurückgelegt, von den Niederungen einer spätbarocken Allerweltsthematik (Beisp. 146) bis zu einer solchen Freiheit und Selbständigkeit der Er-

Beispiel 146

Phil. Em. Bach, Sonata per il Cembalo solo (1731)



findung, über die nur auserlesene Geister verfügen. Das Thema Emanuels ist durchaus nicht etwa rokokohaftes Sichhingeben an den schönen Augenblick, es ist fast nie geistiges oder sinnliches Tonmosaik, sondern Konzentration als visionäre Vorschau auf das Ganze. Diese Thematik, die erfühlt und erspürt ist aus dem Geiste einer Kunstperiode, die Emanuel Bach selbst scharf und bewußt gegen die väterliche Kunst abgetrennt hat, erhebt sich dennoch zu einem Teile auf den geistigen Fundamenten dieser älteren Kunst. Hätte der Künstler keine anderen Verdienste als das dieser Verschmelzung der jungen Homophonie mit einer Reihe von Stilmitteln der barocken Kontrapunktik, so würde er durch diese Tat allein schon von

11*

unschätzbarer Bedeutung für eine der folgenschwersten stilistischen Umwälzungen im Schaffen der klassischen Großmeister geworden sein. Fast überall da, wo das galante Rokoko auf Lockerung der Bindungen ausging und auf das Herausstellen des Einzelnen, blieb Bach der Zusammenhaltende, der Logiker. So vor allem in der Durchführung seiner Sonaten, die dem Nebeneinanderstellen der galanten Durchführungstechnik meilenfern stehen (Beisp. 147).



Beispiel 147

Phil. Em. Bach. Op. 2 № 3

(*Allegro*)

In zahlreichen seiner langsamen Sätze schuf Emanuel Bach ein Ausdrucksgebiet der Empfindsamkeit, umschrieb er geistige Kreise, die von der graziösen Schwermut, von der leichten Sentimentalität des Rokoko bis zur tiefaufwühlenden jäh ausbrechenden Dämonie des Sturmes und Dranges reichen (Beisp. 148). Das Bemeistern der künstlichen Kontraste aber konnte andererseits mit einem kühnen Sprunge aus der empfindsamen Sphäre in die der Grazie und des Humors führen. Reichardt hat — freilich in zu starker Betonung einer seiner Eigenschaften — von Emanuel gesagt:

„Wenn er als Tonsetzer zu irgendeiner bestimmten Klasse gerechnet werden kann, so ist's wohl zu der der Humoristen.“ Dieser Humor, der in Bachs Schlußsätzen und Rondos

Beispiel 148

Phil. Em. Bach, Sammlung für Kenner und Liebhaber V. 2. –



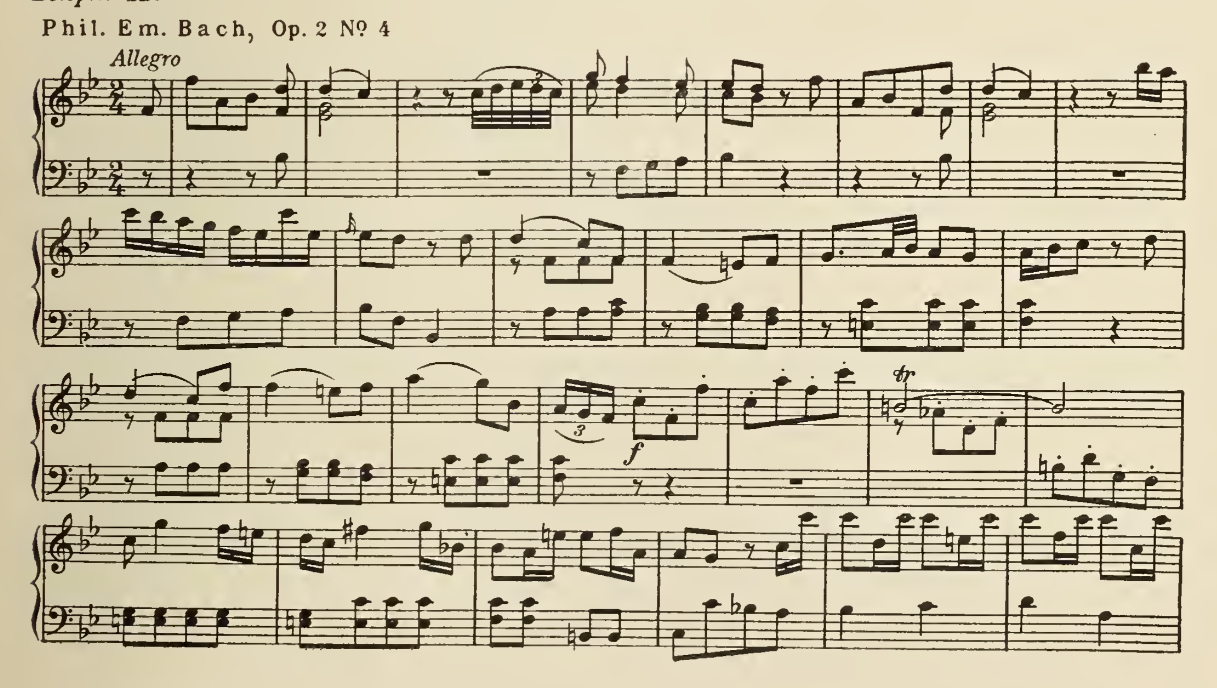
schärfer, treffender noch als der des Johann Stamitz ist, hat vor Haydn auf diesem Gebiete keinen wirklichen Rivalen (Beisp. 149).

Besondere Wirkungsmittel des Bachschen Humors sind vor allem die geniale Anwendung der Pausen, ferner verblüffende Tonartenkontraste.

Letztere weisen auf das Gebiet der harmonischen Ausdrucksweise Emanuel Bachs, die in ihrer Kühnheit und Differenziertheit, nicht zuletzt durch ihre enharmonischen Ver-

Beispiel 149

Phil. Em. Bach, Op. 2 Nº 4





wegenheiten geradezu als ein Kunstkuriosum der Epoche anzusprechen ist. Mit Recht sagt R. Steglich von Bachs Chromatik, daß sie nicht nur solche Stufen weich abrunde, die die Zeit als Härten empfand, sondern daß sie auch Kanten schärfe, von denen man früher nichts wußte. Die leidenschaftliche seelische Verkrampfung der Geniezeit bewirkte bei Emanuel Bach jenen harmonischen Spannungsstil, der in der gleichzeitigen Literatur und nicht einmal beim späten Mozart ein Gegenstück hat. Hier ist es denn bei Emanuel Bach wohl auch einmal — gerade in dem beziehungslosen Nebeneinanderstellen von Melodieteilen — das genial Alogische, das die Wirkung setzt. Demgegenüber stehen aber andererseits wiederum solche fein abgewogenen Mittel, wie die knappgefaßten Dur-Moll-Umfärbungen, durch die gerade Emanuel Bachs Fernwirkungen sich bis in die Romantik hinein erstrecken (Beisp. 150).

Beispiel 150

Phil. Em. Bach, Op. 2 № 3



Als Elemente des empfindsamen Zeitstiles offenbaren sich besonders die äußerst zahlreichen Vorhaltsbildungen Emanuels, aus denen schon H. Jalowetz einen auf Sequenzen von Sextakkorden aufgebauten thematischen Urtypus herausgehoben hat (Beisp. 151).

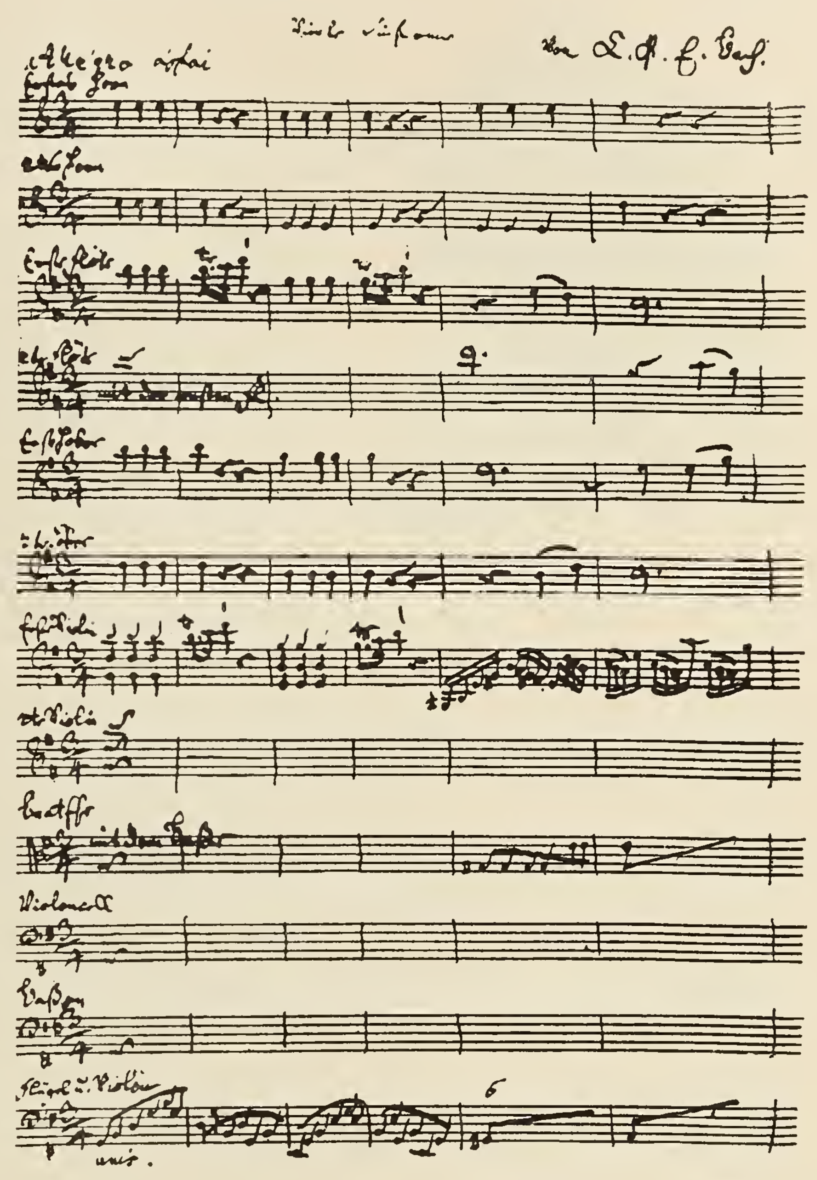
Beispiel 151

Phil. Em. Bach, Rondo (2. Sammlung für Kenner und Liebhaber)



Von der Außenseite her, von der oft betonten Überfrachtung des Klaviersatzes Emanuel Bachs mit „Manieren" ist das entstellende Bild der galanten Schreibweise des Künstlers entworfen worden. Man darf aber, will man hier das Urteil auf sicherer Grundlage aufbauen, Bach nicht etwa mit den späteren Meistern, vielmehr mit den wirklichen „galanten" Klavierkomponisten vergleichen. Dann aber zeigt sich wohl, daß zwar auch ein Genie vom Range Emanuels nicht gänzlich außerhalb einer herrschenden Geschmacksrichtung seiner Epoche stehen konnte, es tritt aber gerade auch in dem Gebiet des Verzierungswesens das Außerzeitliche dieser gewaltigen Künstlerpersönlichkeit besonders scharf hervor. Mit aller Deutlichkeit ist bei Philipp Emanuel Bach die Doppelbedeutung der Verzierungen im Sinne einmal einer rein schmückenden Zutat, wie andererseits eines im Dienste des Geistigen stehenden besonderen Ausdrucksmittels zu ersehen. Werke, wie die Sonaten mit veränderten Reprisen, enthalten wohl noch typische Beispiele echt rokokohafter, mannigfaltiger Verzierungsfülle

und spezifisch architektonischer Stuckornamentik. Es ist aber wohl zu beobachten, daß gerade Emanuel vor der übertriebenen Anwendung der Verzierung in diesem Sinne gewarnt hat. In dem Abschnitt: Von den Manieren seines berühmten Lehrbuchs: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ weist er darauf hin, daß die deutschen Komponisten nicht in das Übermaß der Franzosen, die fast jede Note mit einem solchen Zierat beschweren, verfallen sollten, da dadurch nur die nötige Deutlichkeit und die edle Einfalt des Gesanges versteckt werde. Die Verzierungen sind nach Bachs Wort Zieraten, wodurch man das beste Gebäude überhäufen, die Würze, womit man die besten Speisen verderben kann. Sparsamkeit im Gebrauch der Auszierungen ist somit ein Hauptgrundsatz Bachs, der ursächlich damit zusammenhängt, daß der Affekt des Tonstückes niemals durch die Manieren verdunkelt werden dürfe. Von den Auszierungen der Reprise sagt Bach ausdrücklich, daß hier die affektuösen und sprechenden Stellen sich nicht wohl verändern lassen (Versuch I, § 31). Die Manier dient nur dazu, den Inhalt des Tonstückes zu erklären. Das besagt, aus der Sprache der Zeit ins Allgemeine übertragen: Das Verzierungswesen Bachs hat teil an dem lebendigen Werden und Wachsen des ganzen Satzes. Es gehört zur Organik des Tonwerkes.



99. K. Ph. E. Bach. 4. Sinfonie. Autograph. (Staatsbibl. Berlin.)

Über Bachs so häufig verkannten, dünnen und durchsichtigen Klaviersatz bricht sich allmählich wieder die richtige Erkenntnis Bahn, daß es sich dabei nicht um Dürftigkeit handelt, die Zutat und Ausfüllung nötig macht, sondern um gewollte und höchst bewußte stilistische Eigenart. Genau: um einen künstlerischen und geistigen Abklärungsprozeß, der aus Bachs Schaffen, wie aus seinen theoretischen Ansichten mannigfach genug hervorleuchtet. So ins-



100. K. Ph. E. Bach. Zeitgenössische Silhouette.

besondere aus dem Ausspruch über den Klaviersatz, der „gar nicht so leicht sei, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben" wolle. Mögen gelegentlich auch einmal in Hinsicht auf unser Vorstellungsvermögen gewagte Klangkombinationen Bachs als Experimente erscheinen, immer sind es aber solche, die — um mit H. G. Nägeli zu sprechen — durch ein Minimum an Materie ein Maximum an Geist offenbaren.

Am reinsten zeigt sich Philipp Emanuels klavieristische Kunst in seinen Fantasien, diesen seltsamen Erstarrungen seiner staunenswerten Kunst der freien Improvisation. Von ihr sagt der feine Beobachter Joh. Friedr. Reichardt: „Über alles ging mir aber sein freies Phantasieren, worin er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Klavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden und durch die vollkommenste Reinheit der Stimmung, für welche er sehr besorgt war, die Zuhörer rührte und begeisterte." — Übereinstimmend heben die Zeitgenossen des Meisters, denen das Glück zuteil wurde, seine Improvisationen zu hören, deren modulatorische Kühnheiten hervor. Bach selbst nennt die Fantasie, in der der Musiker gerade „das hurtig überraschende von einem Affekt zum anderen" ausüben könne, ein „unzuübersehendes Feld von harmonischer Mannigfaltigkeit". Ganz besonders bemerkenswert erscheint mir unter Bachs erhaltenen Improvisationen jene Form, in der er offenbar an die ältere Fantasie mit thematischer Umgestaltung in den einzelnen Teilen anknüpft, wie etwa in der zweiten Fantasie der sechs Sammlungen für Kenner und Liebhaber. In seinen Klavierkonzerten hielt Bach gerne an der norddeutschen Form mit ihrer klaren Scheidung der Solo- und Tuttigruppen fest, stieß aber durch die Gedankenfülle gerade seine Werke weit ins Neuland vor. Kompositionen, wie das prachtvolle, in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" (Bd. 29/30) veröffentlichte D-Moll-Konzert, oder das von Riemann herausgegebene Konzert in C-Moll sind Marksteine in der Entwicklung der Gattung. Auch das in den Klavierstücken verschiedener Art enthaltene „Concerto per il Cembalo solo" mit seinem kühnen Einleitungssatz und einem Largo, das zu den tiefsten Eingebungen des Meisters gehört, verdiente durchaus eine Wiedererweckung. Ein durch die — in meinem Besitz befindliche — Abschrift E. L. Gerbers vom 17. Mai 1768 als Werk Ph. E. Bachs bezeugtes, bisher unbekanntes Cembalokonzert in A-Dur fesselt insbesondere durch schwelgerische Erfindung, mit prachtvollen romantischen Vorklängen (Beisp. 152 aus dem „Andante ma non troppo").

Sehr verschiedenartige Beurteilung haben bis in die jüngste Zeit Bachs Symphonien erfahren. Während noch H. Kretzschmar gerade die Ecksätze wegen ihres ausgeprägt improvisatorischen Charakters als „ziemlich inhaltlos" erschienen, nennt H. J. Moser die Quartettsymphonien von 1773, wie die zwölfstimmigen Symphonien von 1780 mit weitaus mehr Be-

Beispiel 152





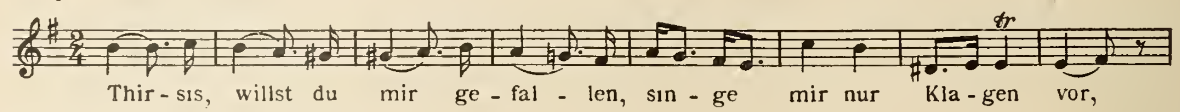
rechtigung „kühne Neutönerei“. Allein schon ein so unerhört tiefer und in dem Kontrast der Ideen neuartiger Satz, wie das „Largo ed innocente“ der 4. Quartettsymphonie von 1773 rechtfertigt das Urteil Mosers. Beiläufig sei hier noch angemerkt, daß gerade von diesem Mittelsatz aus mit seiner prachtvollen Gruppierung von ausgesprochener Tutti- und Soloerfindung Riemanns Ausgabe in der Gestalt des Streichquartetts als verfehlt erscheinen muß.

Das Verhältnis des Vokalkomponisten Bach zum Meister des Instrumentalstils ist in den Grundzügen schon richtig festgelegt in Klopstocks — für ein Denkmal des Künstlers in der Hamburger Michaeliskirche bestimmter — Grabschrift, in der von ihm gesagt ist: War groß / in der vom Wort geleiteten / noch größer / in der kühnen sprachlosen Musik. Der wahrhaft große Vokalkomponist Emanuel Bach ist aber zeitweilig ganz von dem Instrumentalkomponisten in den Hintergrund gedrängt worden. Es gibt unter den Liedern Emanuels Mittelgut von der Art des modischen Berliner Gesellschaftsliedes in Menge neben zahlreichen instrumentalen, d. h. klaviermäßig gefärbten Gesangstücken. Sondert man aber von dieser Spreu den Weizen, so bleibt des Guten, ja des Ausgezeichneten noch genug übrig. In den Liedern dieser Gruppe tritt ganz klar des Künstlers Bestreben hervor, die vielbefahrenen Geleise des Berliner Strophenliedes zu meiden, und zu charakteristischer, das Einzelne mehr berücksichtigender Schilderung zu gelangen. In der Vorrede zu Gellerts Geistlichen Oden von 1758, einer der bekanntesten Sammlungen des Künstlers, ist dieses Streben in die Worte gefaßt:

„Bei Verfertigung der Melodie habe ich, so viel möglich, auf das ganze Lied gesehen. Ich sage, so viel möglich, weil keinem Tonverständigen unwissend sein kann, daß man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe gesungen wird, nicht zu viel fordern müsse, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungs-Zeichen, die ein und mehrsylbigten Wörter, auch oft die Materie usw. in dem musikalischen Ausdruck einen großen Unterschied macht. Man wird aus meiner Arbeit ersehen, daß ich auf verschiedene Art vielen dergleichen Ungleichheiten auszuweichen gesucht habe.“

Die Mittel hierzu strömten ihm aus dem unerschöpflichen Brunnen seiner Kunst der thematischen Veränderung und Verarbeitung. Den typischen „quadratischen“ Melodien des Berliner Liedes hat sich Emanuel Bach weit weniger ausgeliefert als seine Berliner Um-

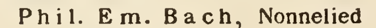
Beispiel 153

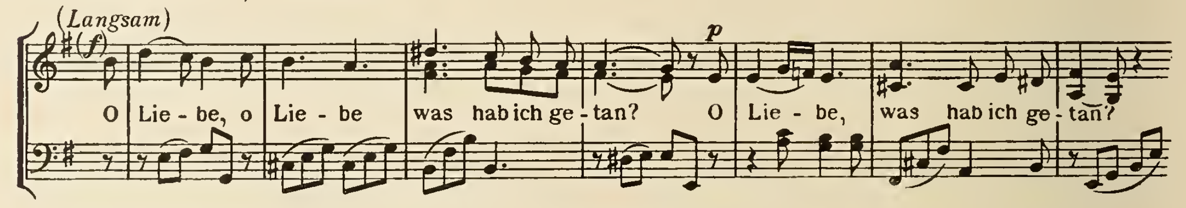


gebung. Eine Melodie, wie die (Beisp. 153), erscheint äußerlich wohl als eine periodische durch Akzentrhythmik zerspaltene Bildung. Schaut man aber schärfer zu, so gewahrt man trotz der rokokohaften Mannigfaltigkeit im zweiten Halbsatz, daß hier die innere, affektuose Einheit der linearen Ausspinnung beibehalten ist. Symbolisch deutet hier das Einzelbeispiel die Stellung Bachs zur Berliner Schule an, weist auf äußere Zugehörigkeit bei tiefgehender innerer Fremdheit.

Stilistisches Ereignis in den besten Liedern — neben der Sammlung von 1758 vor allem in den „12 geistlichen Oden und Liedern" von 1764, den „Psalmen mit Melodien" von 1774, den „Geistlichen Gesängen mit Melodien" von 1780 und 1781 — ist eine Gefühlsintensität, die nicht in die melodische Linie ausschwingt, vielmehr in sie einschwingt und ihr so eine unerhörte Innendynamik verleiht. Solche Gesänge, wie das Gellertsche Lied: Gott, Deine Güte reicht so weit, oder: Über die Finsternis kurz vor dem Tode Jesu sind einsame Liedgipfel, die weit über ihre Zeit hinaus zu Beethovens Gellertliedern hinüberschauen. Das vielgesungene „Nonnelied" reicht in dem bei aller Verhaltenheit tiefaufwühlenden Schmerz mit der Zeitlosigkeit des wahren Genietums gar an die norddeutsch-männliche Herbheit eines Brahms heran (Beisp. 154).

Beispiel 154





Wissenschaftliche und künstlerische Pionierarbeit wird sich auch an den heute noch am tiefsten verschütteten Teil des Bachschen Schaffens: die geistliche und weltliche Chormusik heranarbeiten müssen. Werke wie das Oratorium: „Die Israeliten in der Wüste", „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", die Passionskantaten „Du Göttlicher" und „Gehet heraus und schauet an, Ihr Töchter Zion" (Matthäus-Passion), von den weltlichen Werken etwa „Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage" kommen für solche Wiedererweckungstaten vor allem in Betracht. Auch aus den großen Vokalkompositionen leuchtet überall das Hindrängen Bachs zum sprechenden Ausdruck hervor. Seine Rezitative stehen deshalb auch durchaus auf der Grundlage des deutschen, charakteristischen, vom Secco-Schematismus nicht angekränkelten Ausdeutung des Wortes. Auch in dieser Sphäre erspürt man überall den kühnen, nach seinem eigenen Geständnis stets nach dem Gewagten und Neuen strebenden Fortschrittsgeist (Beisp. 155). Und auch im ariosen Stil gelingen ihm in seinen großen Vokalkompositionen nicht selten Schöpfungen, die durch tiefe Ausdrucksgewalt und melodische Schönheit zu den Höhepunkten im Schaffen des Vielseitigen gehören (Beisp. 156). Wenn H. Abert (Mozart I, 81) von Philipp Emanuel Bach sagt, daß sich in der Kunst dieses merkwürdigen Mannes Züge der Aufklärung alten Schlages mit dem Geiste von Sturm und Drang, ja der späteren Romantik beständig

Beispiel 155



kreuzen, so ist damit nicht nur eine für Bachs Eigenstil wichtige Tatsache festgelegt, vielmehr auch ein wertvoller Hinweis für eine umfassende systematische Durchforschung des Bachschen Schaffens gegeben. Die historische Stellung des Komponisten ist nur dann richtig zu erfassen, wenn nicht nur seine Stellung zwischen den Stilen berücksichtigt wird, sondern vor allem



auch das Sich-Kreuzen, Sich-Vermischen, wie aber auch das Sich-wieder-Trennen der Einzelstile. Ich möchte hier an mein auf dem ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft gesprochenes Wort von der Gegenwirkung der Stile erinnern, durch die auch in diesem Falle ein wichtiges Moment für die kritische Beurteilung einer großen künstlerischen Individualität gewonnen werden kann. In Emanuel Bach kreuzen sich zunächst und wirken gegeneinander die zwei großen Teilstile des Rokoko, der galante und empfindsame Stil. Dem erstgenannten Teilstile des Rokoko steht die moderne Stilforschung so gegenüber, daß — um nochmals ein Wort Aberts anzuführen — das Schlagwort vom galanten Stil die Kunst Emanuel Bachs nicht entfernt erschöpft. Dieser Erkenntnis muß aber zugrunde liegen, daß Emanuel nicht etwa im wesentlichen schon außerhalb dieses Stiles gestanden habe, sondern daß er diesen rokokohaften Zeitstil mit einem großen Teile seines Schaffens schon überwand. Hingegen steht er mitten inne in der zweiten Stilphase des Rokoko, der Empfindsamkeit, als deren musikalischen Hauptrepräsentanten ihn schon Riemann bezeichnet hat. In der Tat kann man hier von einer zentralistischen Stellung der Empfindsamkeit innerhalb des Bachschen Werkes sprechen, da die Elemente dieses Stiles an Zahl, wie an innerer Bedeutung durchaus überwiegen. Deshalb gerade, weil sie im Wesen wie im Charakter des Künstlers verankert sind. Aber — diese Feststellung zielt auf etwas bisher noch wenig Beachtetes hin — es gibt Anzeichen genug dafür, daß der Meister, wie er den galanten Stil, so auch die Empfindsamkeit, und damit das Rokoko überhaupt überwand in einem künstlerischen Prozeß der Abklärung zur klassischen Ideenwelt hin. Dieses klassische Ideal, das schon Mattheson als ein solches der schönsten Einfalt ohne überflüssigen Zierat umschrieben hatte, hat in Bachs theoretischen Erörterungen, seinem beständigen Drängen auf die edle Einfalt der Melodie, auf das Vermeiden der modischen Überladenheit der Auszierungen schon eine wichtige Stellung inne. Und im Werke verliert gerade das Passagen- und Figurenwerk der späteren Kompositionen immer mehr von der rokokohaften Unstetigkeit, und nimmt mehr und mehr geradlinige und strenge, klassizistische Formen an. So wirken sich bei Emanuel die Ideen der Berliner Einfachheit aus, die auch Quantz und die übrigen Theoretiker des Berliner Kreises beständig im Munde führten. Sie halfen hier wirklich ein klassizistisches Moment zutage fördern, da wo sie selbst es über platte Nüchternheit kaum hinausgebracht haben. Gegenüber der einseitigen Überspannung des Sensualistischen in Empfindsamkeit und Sturm und Drang, wie andererseits gegenüber dem ausgeprägten Rationalismus der Berliner Schule verlangt Bach, daß die Musik sowohl das Ohr vergnüge, wie auch dem Verstande genugtue.


101. Pastor C. Sturm und K. Ph. E. Bach. Unten Hamburg. (Staatsbibl. Berlin.)

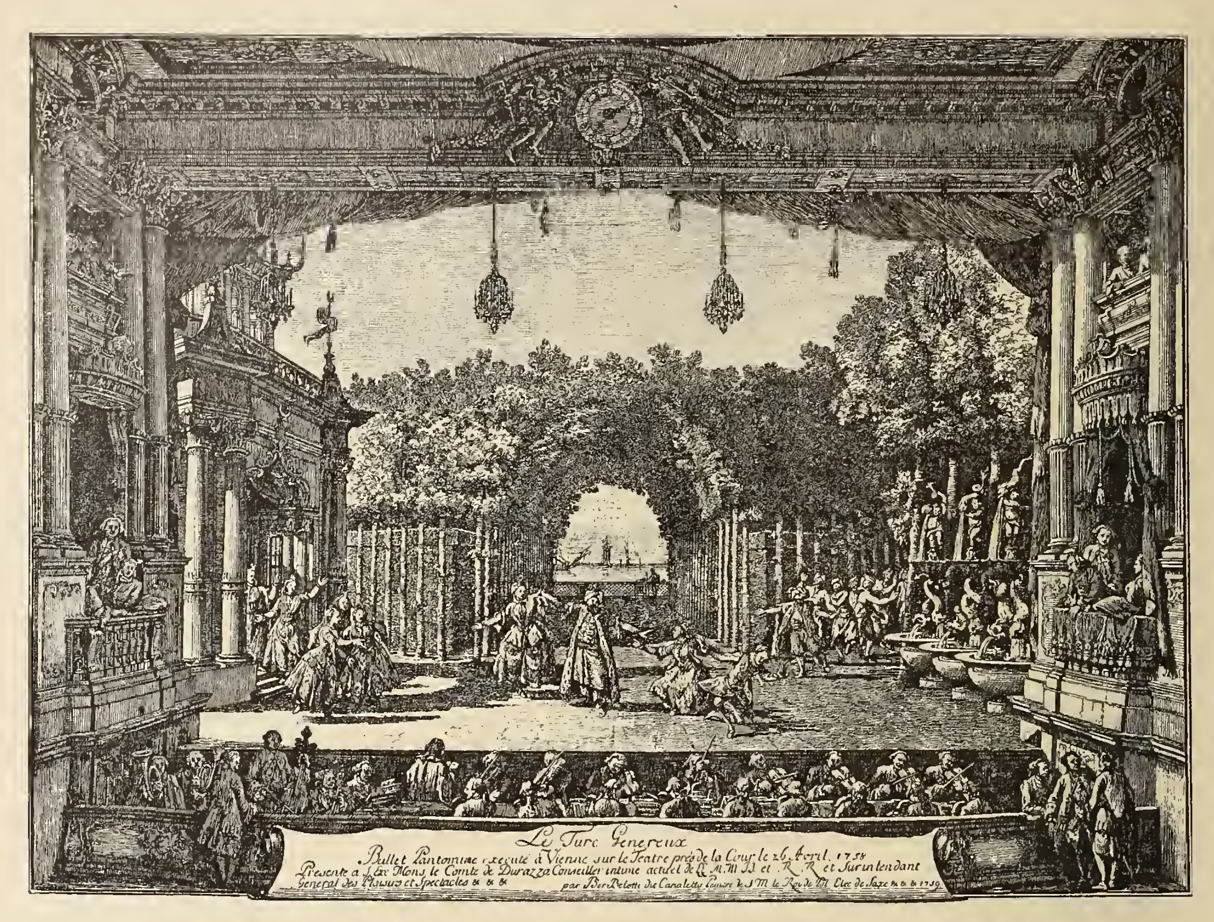
Die Sinnenkunst, die Galanterie und Empfindsamkeit genugsam gepflegt hatten, lehnt der in klassische Ideenkreise Vorstoßende ebenso ab, wie die Gedankenkunst seiner Berliner Umgebung. Erst aus der Durchdringung beider ergab sich für ihn aber jene charakteristische Kunst, in der er sein Höchstes gegeben hat. Zu ihr gehört der große Kreis von Werken der Klavier- und Kammermusik, in der eine ganz besondere Art der Verdeutlichung des Inhaltlichen erstrebt wird, oder — in des Meisters Sprache ausgedrückt — in der man versucht, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte brauchte. Hier streut Emanuel Bach eine Saat, deren erste reife Früchte Beethoven und die das klassische Gleichmaß wieder zerstörende Romantik ernteten.

LITERATUR.

Die wertvollste Einführung in das Schaffen Ph. E. Bachs ist, da K. H. Bitters verdienstliches Buch: K. Ph. Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder (Berlin 1868) veraltet ist, und Otto Vrieslanders Biographie (München 1923) eine Eingliederung in die historische Forschung ausdrücklich ablehnt, Rudolf Steglichs Aufsatz: K. Ph. E. Bach und der Kreuzkantor Homilius im Musikleben ihrer Zeit (Bach-Jahrbuch 1915). — Bachs Selbstbiographie ist in Burneys Tagebuch einer musikalischen Reise veröffentlicht. — Fr. Rochlitz, K. Ph. Emanuel Bach (Für Freunde der Tonkunst IV, 1830). — H. Jalowetz, Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach. S. J. M. G. 1910/11. — M. Flueler, Die norddeutsche Symphonie zur Zeit Friedrichs des Großen und besonders die Werke Ph. E. Bachs, Berlin 1906. — H. Mersmann, Ein Programmtrio K. Ph. E. Bachs, Bach-Jahrbuch 1917. — H. Riemann, Die Söhne Bachs (Präludien und Studien I). — D. Sincero, La „Sonata" di F. E. Bach. Riv. mus. ital. 1898. — Briefe bei Nohl: Musikerbriefe 1876. — H. von Hase, K. Ph. E. Bach und J. G. Emanuel Breitkopf. Bach-Jahrbuch 1911.

NEUAUSGABEN.

Sechs Klaviersonaten (H. v. Bülow), Peters. — Urtexte der sechs Sonatensammlungen für Kenner und Liebhaber (Breitkopf & Härtel); dieselben auch herausgegeben von P. Expeditus Baumgart, und in Auswahl von H. Schenker (Universal-Edition). — Eine Auswahl Bachscher Klavierkonzerte bei Steingraeber (Riemann). — Ein Klavierkonzert, herausgegeben von A. Schering in D. D. T. 29/30. Zwei Quartett-Symphonien bei Beyer & Söhne (Riemann). — Drei Symphonien (Peters, Leipzig), eine Triosonate in Riemanns Collegium musicum, zwei Violinsonaten bei Peters (Sitt). — O. Vrieslander gab die kurzen und leichten Klavierstücke (Universal-Edition), sowie Lieder und Gesänge (Dreimaskenverlag 1922) heraus. — J. Dittberner: 25 geistliche Lieder, H. Roth: 30 geistliche Lieder. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen erschien 1906 in einem von W. Niemann besorgten Neudruck mit beträchtlichen Kürzungen. — Ein thematisches Verzeichnis der Werke Ph. E. Bachs schrieb A. Wotquenne 1905. Verschiedene Kompositionen in Neuausgaben bei Kahnt, Schlesinger, Forberg u. a.



102. Ballettpantomime ,,Der edle Türke", vielleicht nach Gluckscher Musik, auf dem Wiener Burgtheater 1758. In der Loge rechts Graf Durazzo. Stich v. Canaletto. (Haas, Gluck u. Durazzo.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK.

Mit Gluck tritt die deutsche Musikerpersönlichkeit in den Mittelpunkt des musikalischen Weltgeschehens. Hatten vorher auch schon deutsche Musiker, wie Hasse oder der Deutschböhme Johann Stamitz, größten Anteil an ihm, so war es doch erst Gluck selbst vorbehalten, auf einem Hauptgebiete der Tonkunst die verzweigten Fäden der Stilentwicklung mit fester Faust zusammenzuraffen, und so eine Stileinheit zu schaffen, die für diesen Bereich der Musik — das musikalische Drama — den Höhepunkt des Erreichbaren bedeutet.

Glucks Lebensgang kann hier nur mit wenigen Strichen in seinen Hauptlinien skizziert werden. Am 2. Juli 1714 wird der Künstler in dem oberpfälzischen Erasbach bei Weidenwang geboren. Das freie Schweifen des Förstersohnes in Wald und Feld gräbt ihm schon frühzeitig den Zug einer Ungebundenheit ein, die auch der spätere Hofmann nie ganz verloren hat. Die allgemein geistige Ausbildung führte Gluck über das Jesuitengymnasium zu Komotau auf die Universität Prag. Kennen wir auch bei ihm, ebensowenig wie bei Beethoven, genau das Ausmaß der Universitätsstudien, so steht jedenfalls das fest, daß die Vorbildung

beider Künstler den Grundstock zu einem allgemeinen Wissen gelegt hat, das sie auf die volle Höhe der Bildung ihrer Zeit führte. Die musikalische Ausbildung des jungen Gluck, der immerhin schon Bohuslav Czernohorsky manches zu verdanken hat, kam seit dem Wiener Aufenthalt (1736) in italienische Bahnen, und fand ihren Abschluß in dem vierjährigen Studium bei Giovanni Battista Sammartini in Mailand. Der ersten erfolgreichen Oper — Artaserse (Mailand 1741) — folgten in den nächsten fünf Jahren neun weitere Bühnenwerke, die dem schnell berühmt werdenden Künstler die Berufung nach London als Komponist des Haymarket-Theaters eintrugen. An die Londoner Reise schlossen sich eine fast dreijährige Dirigententätigkeit Glucks bei der Mingottischen Operngesellschaft und die Wanderfahrten an, die den Künstler bis nach Prag und Kopenhagen führten, die mit der Niederlassung in Wien 1750 ein Ende fanden. In doppelter Weise wird das Jahr 1750 wichtig für Gluck, für den Menschen durch seine Heirat mit Marianne Pergin, für den Künstler durch die bedeutsamste Oper vor der Reform, den für Prag geschriebenen Ezio. Die Berührung mit dem französischen Theater in Wien seit 1754 gab den Anstoß zur Beschäftigung des Meisters mit der Vaudeville-Komödie und der komischen Oper, deren erster großer Komponist auf deutschem Boden Gluck wurde. Den eigentlichen Wendepunkt seines Schaffens brachte das Jahr 1762 mit der Aufführung der ersten Reformoper Orpheus (Orfeo ed Euridice), an die — untermischt mit italienischen Opern auf Texte Metastasios und anderer Dichter — Alceste (1767) und Paride ed Elena (1770) sich anschlossen. Der Ausbau der italienischen Oper nach der dramatischen Seite war vollendet. Gluck wendet sich durch die Vermittlung seiner ehemaligen Schülerin, der Dauphine Marie Antoinette, nach Paris, wo er 1774 die Iphigenie in Aulis zur Aufführung brachte. Die Pariser Bearbeitung von Orpheus und Alceste, die neuen Schöpfungen: Iphigénie en Aulide (1774), Armide (1777), Iphigénie en Tauride (1779), Echo et Narzisse (1779) schließen den Ring des auf französischem Boden vollendeten Reformwerkes. Wie alle überragenden Kunsttaten ist es heiß umstritten. Denn Gluck fand sich in Frankreich zunächst der Opposition der nationalen Gruppen der Lullisten und Ramisten, wie aber auch der Gegnerschaft von Anhängern der neuen expressiven Musik gegenüber. In dem für


ŒUVRE IV.
L'ARBRE ENCHANTÉ
Opéra Comique, en un Acte de Mr. Vadé
Dédié
A MONSIEUR
FRERE DU ROY.
La Musique
PAR Mr. LE CHer. GLUCK
Mis en Vers et en Ariettes par Mr. Moline.
Représenté à Versailles devant leurs Majestés le lundi 27 Fevrier 1775 pour la Fête que Monsieur a donné à l'Archiduc Maximilien,
Par Mrs. les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy.
PRIX avec les Parties Séparées 18 l.
Gravé par Mme. Lobri
A PARIS.
Chez Mr. Lemarchand Editeur et Md. de Musique, Rue Fromanteau, a l'Opéra
Et aux adresses ordinaires
A. P. D. R.

103. Gluck, L'arbre enchanté, 1775. Stich von H. F. Gravelot (v. d. Westen).



104. Gluck. Büste v. J. A. Houdon. (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)

die Interessen des deutschen Meisters eintretenden Journal de Paris mit den Hauptkämpfern Arnaud und Suard (L'Anonyme Vaugirard) sind in einer Abhandlung vom 25. Mai 1779 die Phasen dieses Kunstkampfes, die im einzelnen nicht verfolgt werden können, auseinandergehalten. Dort findet sich auch die Feststellung — und diese Tatsache ist schließlich das wichtigste Ereignis an dem ganzen Streite — des endlichen Sieges der Gluckschen Kunst über die Gegner aus den verschiedenen Lagern: „Alles, was Paris an durch Delikatesse und Geschmack ausgezeichneten Musikern in sich faßt, liebt die Gluckschen Opern mit Leidenschaft." Janson, Rault, Gossec, Cambini, Righel, Langlé werden unter diesen Parteigängern Glucks besonders genannt. Als Künstler wie als Mensch hatte Gluck gesiegt, der einer der anziehendsten Musikerpersönlichkeiten des Jahrhunderts gewesen ist. Seine Stellung gegenüber den ihm aufgezwungenen Rivalen Piccini ist die Haltung des über kleine wie große Musikerzwistigkeiten erhabenen Geistes, und sie beleuchtet tief das Wesen dieser trotz gelegentlicher scharfer Temperamentausbrüche doch ganz und gar in sich gefestigten Persönlichkeit. Am liebsten sprach Gluck von seiner Kunst, und er konnte sich in diesen Gesprächen nicht genugtun. Auch hier Konzentration auf einen Punkt: die Ureigenschaft seines Geistes. Mit den für Frankreich geschriebenen dramatischen Schöpfungen ist Glucks Tätigkeit für die Bühne beendet. Die gewaltigen Pläne für eine deutsche Oper — Klopstocks Hermannschlacht — kamen nicht mehr zur Ausführung. Eine kirchliche Komposition, ein De profundis, dessen Handschrift Gluck seinem Schüler Salieri übergab, ist der Ausklang dieses gewaltigen Schaffens, dem der Tod am 15. November 1787 das Ziel setzte.

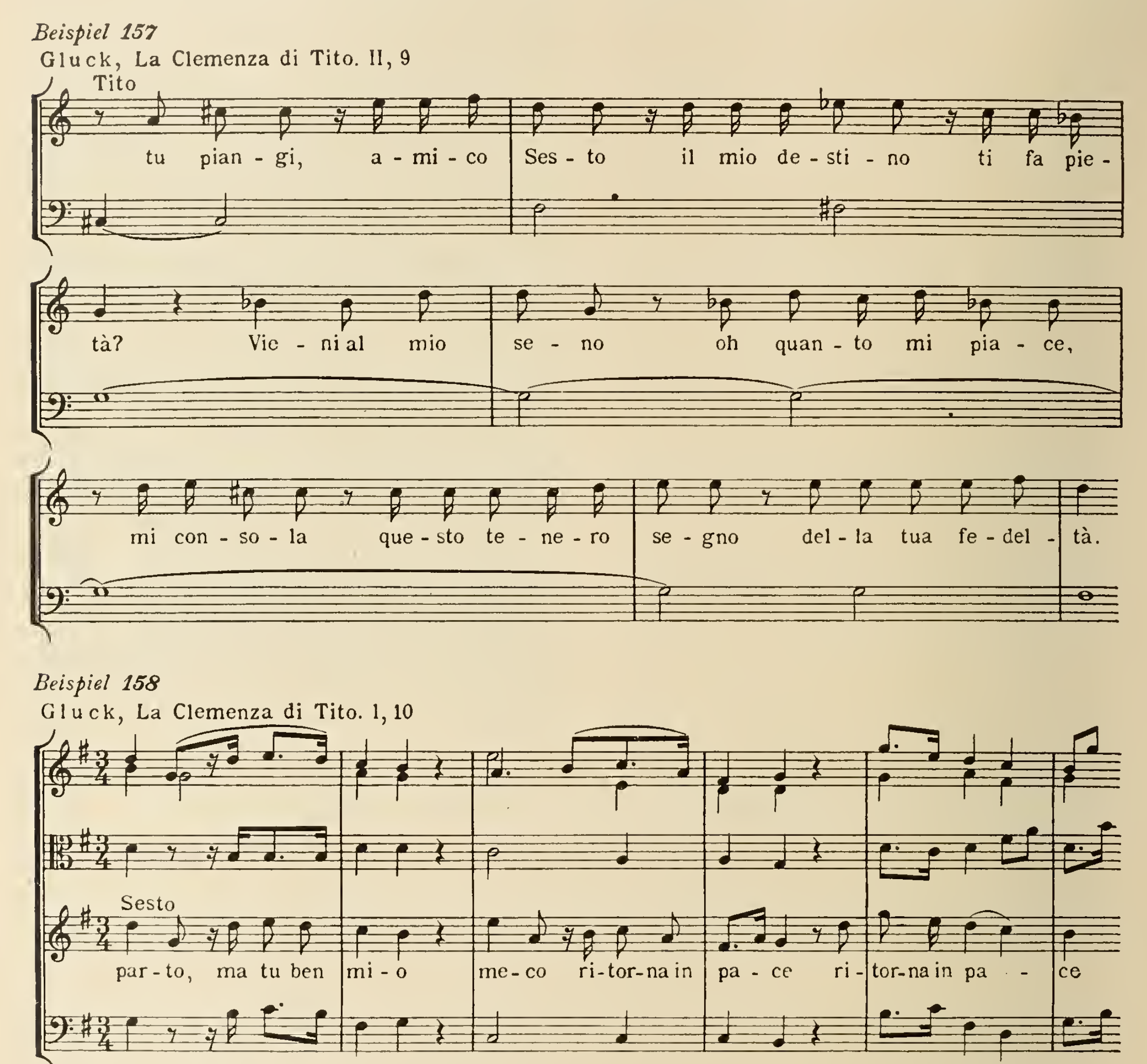
In Glucks an Problemen erster Ordnung überreichem Lebenswerk hat die Forschung immer wieder die Kernfrage gereizt, ob es einheitlich verläuft, oder ob der Orpheus von 1762 die bekannte klaffende Zäsur setzt? H. Abert hat auf diese Frage die erlösende Antwort gefunden, als er von dem Fehler sprach, die Reihe der italienischen Opern vor Orpheus vom Standpunkte der Reform aus zu betrachten, wodurch in Glucks frühere Kunst Dinge hineingetragen worden seien, die ihr grundsätzlich fremd waren. Gluck, der sich überraschend schnell in Geist und Technik der italienischen Oper einzufühlen verstand, wurde durch die eigene, ernste, urdramatische Veranlagung schon früh — seit 1747 — zum Mitstreiter der Komponisten Jommelli, Perez, Terradellas, Traëtta, deren Ziel die Schärfung der Dramatik in der Oper gewesen ist. Diese Bestrebungen gingen aber, wenn auch unter gelegentlicher Hilfestellung durch den Textdichter, grundsätzlich vom Musiker aus. Wie die Verhältnisse aber lagen, konnte von dieser Seite eine wirkliche Reform der Oper nicht erzielt werden. Sie mußte vom Texte herkommen, und erst als Gluck mit dem Dichter zusammentraf, der wie er selbst

durch Metastasios Werk gleichsam mitten hindurch gegangen war, fiel ihm die Reformoper als reife Frucht in den Schoß. Als eine Erkenntnisnotwendigkeit, der — das ist das Beglückende an ihr — die künstlerische Tat eben durch die Auffindung des gleichgestimmten Dichters alsogleich folgen durfte. Bestehen bleibt demnach die ideelle Unüberbrückbarkeit von Reformwerk und Vorbereitung in der Sphäre der italienischen Oper metastasianischer Richtung. In der Praxis jedoch laufen mannigfache Einzelverbindungsfäden zwischen beiden Schaffenshälften, wofür Gluck durch die Hinübernahme von Bruchstücken und Teilen aus Frühopern in die musikalischen Dramen der Meisterzeit selbst Bürge steht. Die Beziehungen von Glucks Frühstil zu dem Stile Sammartinis gehen über landgängige Einwirkungen weit hinaus. Sie bekunden sich geradezu als ein Mitgerissenwerden von diesem kühnen, in die Zukunft vorstoßenden Kunstwillen. Besonders deutlich in den 1746 in London veröffentlichen Triosonaten. Glucks in diesen Sonaten, wie auch in seinen ersten Opern stark motivische Schreibweise, die wie oft betont wurde, durch Sammartini beeindruckt sein mag, wird im Verlauf seines Schaffens zu einer der bedeutsamsten Ausprägungen seines Personalstils. Es ist jenes motivische Denken, das ganze Sätze umfaßt und sie zu einer Einheit zusammenschweißt. In den Arien der Frühopern tritt diese Art von Motivarbeit nicht selten im Mittelteil der Da-capo-Form hervor. Das Seccorezitativ in den Opern vor Orpheus ist stets sorgfältig gearbeitet, schlagkräftig, affektgesättigt und immer situationsgemäß. Größe und Erhabenheit, ein Pathos über das neben Gluck bei den Italienern nur noch Jommelli gebot, lassen da, wo das Drama eben den Anlaß dazu bietet, das trockene Rezitativ zu gesättigter Ausdrucksfülle aufblühen (Beisp. 157). Dem Stile des orchesterbegleiteten Rezitatives des jungen Gluck gibt jenes Motivische sein besonderes Gepräge, das auch hier das dramatisch Zusammengehörige einheitlich gestaltet. Diese Art einer motivischen Durchführungsarbeit aber trägt noch manchmal die Spuren älterer, barocker Technik, deren äußere Starre und Gleichförmigkeit hier Widerspiegelung der nur in größeren Seelenbezirken abzuwandelnden Affekte ist. Die für die Ausdrucksweise des jungen Meisters bedeutsame Berührung mit der Kunst Hasses ist das Zusammentreffen zweier von Hause aus fremder Individualitäten, die deshalb schließlich doch in allem wesentlich voneinander scheiden mußten. Zu dem Stammvater der dramatischen Richtung der zweiten neapolitanischen Schule mußte natürlich ein



105. Zur „Clemenza di Tito". Stich nach Delveaux von Martini 1774 (Pariser Metastasio-Ausgabe).

Gluck im Schülerverhältnis stehen, wie auch Hasses Simplizität in seiner Seele Saiten in Schwingung zu versetzen vermochte. Aber in der Richtung dieser Einfachheit schon trennen sich die Wege beider Meister. Man halte eine typische Arie Hasses etwa gegen die berühmte Arie des Massimo: Se povero il rucello aus „Ezio", oder gegen Sestos: Parto, ma tu ben mio aus „Titus" (Beisp. 158), und man wird finden, daß der ältere Meister sich niemals so voll-



ständig von der Empfindsamkeit löst, daß es niemals bei ihm zu einem solchen Abklärungsprozeß, zu einer wahrhaft klassischen Heiterkeit und Gelassenheit kommt, wie hier schon bei Gluck ein Dutzend Jahre vor der Reform.

Glucks Tätigkeit für die komische Oper, die noch A. B. Marx als eine dem Frühschaffen sowie dem Reformwerk fernstehende ansah, erkennt die heutige Forschung mit Recht als einen Teil des Gesamtwerkes an, der sich in dieses organisch eingliedert. Diese Tätigkeit Glucks

erstreckt sich, da der Künstler bereits im Jahre 1754 von Durazzo an das Wiener französische Theater verpflichtet wurde, über ein volles Jahrzehnt, über das Jahrzehnt, das für die Entwicklung der Gattung ausschlaggebend war. Glucks komische Oper durchlief genau die gleiche Bahn, die die Opéra comique auf dem Hauptschauplatz zu Paris durchmaß, von der Vaudeville-Oper bis zur Abschüttelung des Vaudevilles in „L'ivrogne corrigé" (1760), „Le cadi dupé" (1761) und „La Rencontre imprévue" (1764). Aus der Höhenschau auf das Gesamtschaffen ist Glucks Eintreten in den Kreis der Opéra comique das Betreten des Laufsteges, der zu dem Lande führte, auf dem die Quadern des Reformwerkes wuchteten. Erfolgte doch so die erste Berührung mit einer schon erreichten reinmenschlichen Opernform, als die ich die Gattung schon einmal bezeichnete. Das aus der dramatischen Situation der Kleinoper zwangläufig sich ergebende Kleinthematische, das Motivische und die motivische Arbeit berührten an sich schon in Glucks Seele schwingende Saiten. Aber nur im Äußerlichen führte die opernhafte Kleinwelt zur Kleinarbeit. In der Tat bedeuten die meisten kleinen Formen, insbesondere die volkstümlichenLied- und Tanzformen, die kleinen Rondoarien, für Gluck ein Allerhöchstes, sie sind für ihn die hohe Schule der musikalisch-technischen und geistigen Konzentration. Von hier aus spinnen sich Fäden zu den großen Wiener und Pariser Opern an, unzerreißbare Fäden. Sie sind so überaus zahlreich, daß Einzelbeispiele, wie die wundervoll gespannte Einleitung der zweiten Arie aus „Le Cadi dupé", oder das geradezu auf das klassische Maß simplifizierte Arienthema aus „L'ivrogne corrigé" mit dem Blick auf ein eminent Typisches, Stilhaftes bewertet werden mögen (Beisp. 159 und 160).



Aus dem Grunde einer bodenständigen Kunst mit zahlreichen volksliedartigen Einstreuungen erheben sich die komischen Opern Glucks zur Höhe feinster Charakterkomik. Bemerkenswert ist im „Betrogenen Cadi" und in den „Pilgern von Mekka" der gewißlich naiv aufgefangene exotische Hauch, unvergeßlich vor allem durch eine elegische Tönung, durch die bedeutsam die exotische Tonfärbung der Mozartschen Entführung mitbestimmt ist. Der frische Zug, der durch Glucks komische Opern geht, fegt von alten, eingewurzelten Opern-

kunstgriffen, wie den modischen Seufzern allen Staub hinweg (Beisp. 161). Auch Gluck



huldigt in den komischen Opern durchaus den fortschrittlichen Tendenzen der Gattung, wie sie sich in harmonischen Feinwirkungen, Dur-Moll-Wechseln und scharfen Tonartenkontrasten bekunden.

Der Ballettpantomime nahm sich Gluck in einem Augenblick an, als auch sie von dem Strome der Erneuerung erfaßt zu werden begann. Um die Jahrhundertmitte verstärkte sich der Chor der Stimmen, die eine Reform des Tanzes im Sinne der antiken Tanzkultur forderten, die „solche Aktion verlangt, die besser durch das Gesicht und durch die Hände, als durch die Füße ausgedrückt werden", für die, wie Arteaga sagt, auch dem Tanz Wahrheit des Ausdrucks als höchstes Ziel gesetzt sein sollte. Keine Frage, daß ein Gluck, betrat er einmal dieses künstlerische Feld, nur solcher Parole folgen konnte. Von des Meisters vier Pantomimen sind zwei: „Don Juan" von 1761 und der „Prinz von China" (nach Voltaires „L'Orpheline de la Chine") — die Szenarien verfaßte Gasparo Angiolini — durch Neuausgabe von R. Haas und M. Arend wieder allgemein zugänglich geworden. Die von Angiolini gezeichnete, wahrscheinlich aber von R. Calzabigi verfaßte Vorrede zu „Don Juan" entwickelt die Grundidee der auf dem Boden des Rameauschen Charaktertanzes weiterbauenden Kunst. Auf diese französische Richtung deutet allein schon der Kernsatz des Programms: Notre règle certaine est le vraisemblable (Unsere Grundrichtung ist das Wahrscheinliche). Aus ihm wurden alle weiteren Leitsätze abgeleitet: Angleichung des Balletts an den tragischen Stoffkreis mit gleichen Wirkungen („auch das Ballett soll die Zuschauer zu Tränen rühren"), höchste Charaktertreue in der Darstellung der Persönlichkeit statt schematischer Tanzschritte, genaueste Übereinstimmung von Musikausdruck und pantomimischer Geste. Und nicht übersehen werden darf die Einleitung im Programmhefte, wonach „Don Juan" eine Ballettpantomime „im Stil der Alten" vorstellen solle. Das deutet auf Grundsätzliches, deutet auf die Mission des Klassikers Gluck, der die modische Gesellschaftsform des Balletts der Sphäre eines höheren Ideals zuführte, das aus der tiefsten Anschauung der Antike gewonnen wurde. Es heißt: Charakteristik gegen Sinnenkitzel, Charakteristik in der Zeichnung des Ganzen, der Situation, der Person, wie aber auch der kleinsten Einzelheiten. Der Gefahr, sich ins Detail zu verlieren, ist der Musiker überall entgangen. Am wunderbarsten in Don Juan, dem Werke, dessen Stil schon sein Herausgeber R. Haas als Charaktervariationen freier Art bezeichnet hat. Erstaunlich, alle Geschichtswitzeleien über Glucks technisches Können niederschlagend ist die Umgestaltung des einfachen Tanzsatzes auf der Grundlage motivisch freier Arbeit, die zugleich eine geistige Höhe bedeutet, die der Gattung bis dahin gänzlich unzugänglich gewesen war. Also auch auf dem Gebiete der Pantomime eine gewaltige Steigerung der Kräfte, die im nächsten Werke auf Glucks ureigenem Boden schon zum höchsten sich spannten, zur ersten Reformoper: Orfeo ed Euridice. Der in der älteren Gluckliteratur immer wieder auflebende Streit

über den Vorrang von Dichter oder Musiker bei der Erneuerung der Oper ist durch die weite Aufhellung des Vorgeländes des Gluckschen Schaffens im allgemeinen gegenstandslos geworden. Insbesondere ist auch Ranieri Calzabigis (1714—1795), des Textdichters der italienischen Reformopern bekannte Überheblichkeit über Gluck auf das rechte Maß zurückgeführt worden, jenes Dichters, der als eine der seltsamsten Erscheinungen seiner Epoche anmutet.

Zu phantastischer Mischung vereint ist im Leben Calzabigis, der einer angesehenen Kaufmannsfamilie Livornos entstammte, die Tätigkeit des mit einem Casanova in abenteuerliche Lotterieunternehmungen verstrickten Finanzmanns, der in Wien die Pläne gewaltiger sich über die europäischen Großstädte ausdehnender Bankgründungen ausarbeitete, mit der Wirksamkeit des Dichters und Kritikers. Bei der kritischen Tätigkeit Calzabigis hat schon H. Goldschmidt mit Recht hervorgehoben, daß in ihr keine Gedanken enthalten seien, die nicht vorher schon von anderen gedacht worden sind. Aber das Wesentliche bleibt doch, daß der Italiener nicht in theoretischen Erörterungen steckenblieb, sich vielmehr durch produktive Kritik den Weg zum Kunstwerk selbst bahnte. Dieser ging folgerichtig von der Oper Metastasios aus in Calzabigis kritischer Hauptschrift: „Dissertatione sulle tragedie del Signor abate Pietro Metastasio" von 1755. Unter der diplomatisch glatten Oberfläche dieser Preisschrift begehrt es nicht selten schon vernehmlich gegen den Opernbeherrscher auf. So wenn Calzabigi die Häufigkeit der Episoden (Accidenti) tadelt, wenn er bei der Kritik des „Demofoonte" die Bedeutung der inneren vor der äußeren Handlung unterstreicht, und wenn er die declamazione vor der azione in den Hintergrund stellt. Geradezu ironisch aber klingt Calzabigis Wort, daß von Metastasios maestà und energia Kraft, Abwechslung und Schönheit der Musik abhängig sei. Diese Eigenschaften aber, die Metastasio, hätte er sie besessen, unüberwindlich gemacht haben würden, fehlten ihm, und Calzabigi suchte und fand sie, wie er in der Risposta von 1790 ausführt, bei den großen griechischen und französischen Vorbildern, „den Säulen des Herkules der Tragödie". In dieser Schrift — der Risposta — faßt Calzabigi alle Vorwürfe gegen Metastasios Operndichtungen zusammen, die eine Zeit, die Metastasio schon innerlich überwunden hatte, auf dem Herzen trug. Sie mögen hier nicht wiederholt werden, bis auf das eine Wort, daß es Metastasio nicht verstanden habe, sich einen Schwung über sich selbst hinaus zu geben und über die Zeit, in die er versetzt war. Das trifft den Wiener Hofdichter ins Herz, und zeigt zugleich, worauf es seinem Kritiker besonders ankam: Auf eine zeitlose, an dem Vorbild der klassischen Franzosen, wie der Antike orientierten Kunst. Auf dem Boden des in scharfem Gegensatz zum historischen Stoff gestellten Fabelhaften erwuchs sie für Dichter und Musiker.

Die Wahl des an den Toren der Operngeschichte stehenden Orpheus-Mythos mag vielleicht durch Algarottis Hinweis veranlaßt sein. Jedenfalls stehen, wenn überhaupt Vorbilder in Betracht kommen, der Orpheus des Rinuccini und des Striggio, des Dichters des Monteverdischen Meisterwerkes dem des Calzabigi näher als alle späteren Bearbeitungen. Bei dem Zusammendrängen des Stoffes auf einige große Grundlinien hat der Dichter die Ideen der dramatischen Einfachheit, die in seinen kritischen Schriften schon bedeutsam hervortraten, in die Wirklichkeit übertragen. Wundervoll geschlossen ist der Aufbau der beiden ersten Akte, prachtvoll die Hinübersteigerung aus dem Lyrismus des ersten Aufzuges in die dramatische Bewegtheit des zweiten. Nur der letzte Aufzug hält sich nicht auf der Höhe der vorhergehenden. Die Motivierung der Rückgabe der wiederverlorenen Euridice durch Gott Amor: „Genug hast du schon zu meinem Ruhm erduldet, weitere Proben deiner Treue brauch' ich nicht", bedeuten einen schlimmen Rückfall in die Sphäre der metastasianischen dolcezza.



106. Mlle St. Huberti als Alceste (Calzabigi-Gluck). Costumes et annales.

Nicht minder die Umbiegung der Fabel selbst in den heiteren Ausgang, von dem Calzabigi nicht anders als der Dichter des Catone in Utica sagt, daß „die Absicht, sich unserem Theater anzupassen", ihn dazu gezwungen habe.

Glucks eigentliche reformatorische Tat im Orpheus, die durch nichts ihre Bedeutung verlieren kann, ist die vollständige Ersetzung des Secco durch das orchesterbegleitete Rezitativ. Mag dieses auch hier und dort noch Reste des älteren Improvisationsstiles mitschleppen, so ist doch durch diese Neuerung erst die Kluft zwischen Halb- und Vollmusik in der Oper ausgefüllt worden. Damit war die Vorbedingung für die erstaunliche und großartige einheitliche Wirkung, die den Orpheus zu einem Unikum in der gesamten Opernliteratur macht, gegeben. Dieser Einheitsgedanke, der immer wieder die dramatische Geschlossenheit bedeutet, durchzieht das Werk von den kleinsten Liedformen bis zum großen Chorkomplex. Es ist interessant, zu verfolgen, wie durch den Wechsel vom einfachen Strophenlied und eingestreuten Rezitativteilen in Orpheus': Chiamo il mio ben cosi die Kurve von elegischer Klage zu der höchsten Entschlossenheit psychologisch vertiefter und einheitlicher verläuft, als es bei irgendeiner der damals typischen Formen vorstellbar wäre. Viel besprochen — in neuerer Zeit insbesondere durch H. von Waltershausen und W. Vetter — ist die Bedeutung der harmonischen Logik im Orpheus, durch die, wie der Letztgenannte sagt, die Tonarten im Orfeo eine ganz verwandte Funktion ausübten, wie das Leitmotiv im späteren Wagnerschen Musikdrama. Einheitlichkeit, Logik, Einfachheit und scharf zugespitzte Kontrastwirkung sind die vier bestimmenden Kennzeichen des Orfeostiles, der gerade wegen der feinen Ausbalancierung dieser seiner Grundbestandteile klassisch im Sinne etwa der Winkelmannschen Anschauung genannt zu werden verdient.

Durch fünf Jahre und eine Reihe von dramatischen Werken von Orpheus getrennt, greift die zweite Reformoper Alceste den Grundgedanken von Orpheus auf der Gegenseite auf, stellt dem Triumph der Gattenliebe auf der Seite des Mannes nun den auf der Seite der für die Liebe alles erleidenden Frau gegenüber. Calzabigi wählt für Alceste eine andere Form als die eines dramatisierten Totentanzes, bei dem die alte theoretische Forderung der Vereinigung von Elementen der französischen Oper mit solchen des französischen Balletts in sublimster Weise verwirklicht worden war. Das Pantomimische, das im Orpheus die Handlung auf schwebendem Fittich getragen hat, tritt bei der „Tragedia per musica" Alceste mehr in den Hintergrund. Alles wird in Calzabigis Fassung gegenüber Euripides und seinen vielen Bearbeitern Innenhandlung. A. B. Marx hat dem Dichter deshalb besonders Lob gezollt, weil er — anders als der an den Mythos gebundene griechische Tragiker — seinen Stoff künstlerisch frei gestaltet hat. Und doch hatte Euripides den Blick des wahren Dramatikers, als er den düstern Stoff durch die Beigabe der komischen und burlesken Herkulesszenen kontrastreich aufhellte. Calzabigi aber strich den Herkules und seine vom antiken Dichter gegebene dramatische Motivierung. Es blieb eine einheitlich tragische Fabel übrig: Admets tödliche Erkrankung — Alcestes Entschluß, für seine Genesung zu sterben — die aus dem Entschluß sich

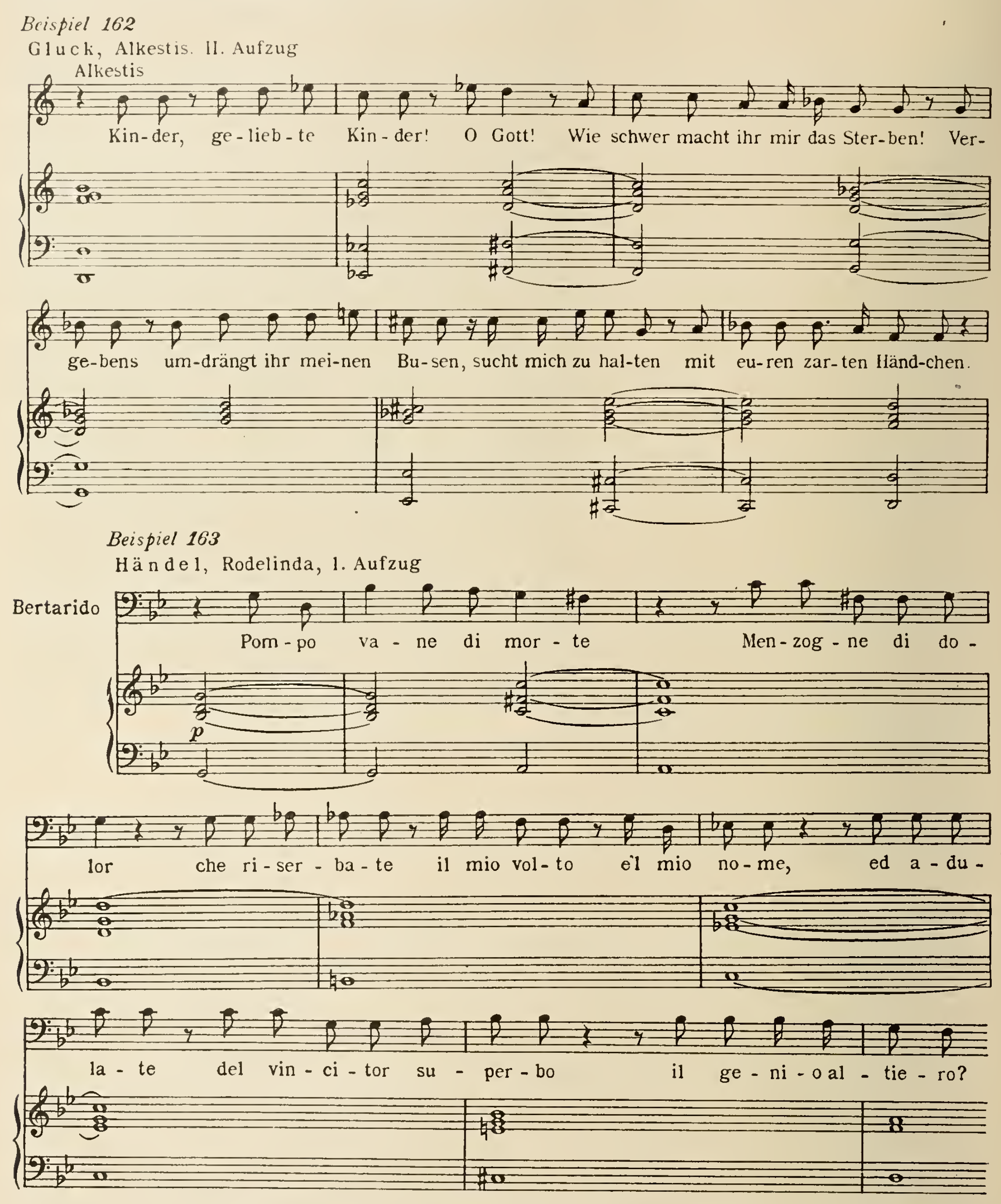
ergebenden Konflikte zwischen den Gatten — Alcestes Tod — und endlich mit der Wirkung des Deus-ex-machina-Schlusses die Wiedervereinigung der Schwergeprüften.



107. Zu Glucks „Orfeo ed Euridice". Stich von N. le Mire 1764 nach C. Monnet.

Calzabigis Bearbeitung war eine über die Winkelmannsche Formel und die selbsteigene der simplicità gebogene Antike, die uns zwar das innerlichste Musikdrama neben Wagners Tristan und Isolde geschenkt hat, aber doch auch ein solches, dem der bekannte Rousseausche Vorwurf der zu großen Einförmigkeit der Charakterbehandlung und des Ausdrucks zu Recht anhaftet. Für Gluck war eine Reihe von Aufgaben, wie die des Zusammenschlusses der großen Chorszenen nach Rameauscher und Traëttascher Art eine ähnliche wie im Orpheus, und er hat sie mit gleicher Technik, sowie auch mit gleichem echten Pathos gelöst. Das eigentliche Problem der zweiten Reformoper aber lag in der Bewältigung der großen neuen Seelendramatik auf einer neuartigen Grundlage der Rezitativtechnik. Die Ersetzung des Secco durch das orchesterbegleitete Rezitativ war an sich zunächst nichts anderes als ein neues Nebeneinander zweier technischer Faktoren, die vom Musiker zur Annäherung und zur gegenseitigen Durchdringung gebracht werden mußten. Dieses Problem, auf das Gluck in der Vorrede zu Alceste hindeutet, das als Kardinalforderung des neuen musikdramatischen Stiles mit Orpheus selbst geboren wurde, hat Gluck in Alceste, wenn auch nicht restlos, so doch zu einem großen Teile gelöst. Gewiß enthält die Partitur noch manche Stellen — und bezeichnenderweise sind es die Partien, an denen Calzabigi redselig wird —, an denen der alte Seccostil noch durchschimmert. Abgesehen von solchen Stellen aber ist die rezitativische Tonsprache der Alceste von tiefster Erhabenheit und einer Ausdrucksgewalt, die in ihrer charakteristischen Mischung von Leichtigkeit der Linienführung, Schlagkraft des Ausdrucks und durchglühter Gefühlswärme nur in den größten Orchesterrezitativen der Händel-Oper Gegenstücke hat, die ihr an die Seite gestellt werden können. (Vgl. Beisp. 162 aus Alceste und Beisp. 163 aus Händels Rodelinda.) Bis zur Unerbittlichkeit gegen sich selbst hielt Gluck in der Charakterisierung dem dramatisch gestaltenden Dichter die Treue. Admets melodische Linie mit ihren unzähligen Vorhalten und weiblichen Schlüssen streift dabei die Grenze der Manier (Beisp. 164). In der musikalischen

Zeichnung der Alceste selbst läßt die geniale Verteilung der schmerzlichen und heroischen Momente solche Einseitigkeit nicht aufkommen.



Nach zwei erotischen Elegien der augustäischen Zeit schrieb Calzabigi den Text seiner

Beispiel 164
Gluck, Alkestis II, 5



dritten Oper für Gluck, den zu „Paris und Helena“, die heute noch verschiedenster Beurteilung ausgesetzt ist, und bald als große Ausstattungsoper bald als Drama der reinen Innenhandlung angesprochen wird. Diese letztere Ansicht trifft das Rechte. Innenhandlung wie in Alceste ist auch hier wieder alles. Eine solche zwar, die mit jener nicht auf der gleichen ethischen, wohl aber auf derselben rein menschlichen Grundlage steht. Der urewige Gegensatz zwischen der Leidenschaft des begehrenden Mannes, und der sich dieser entgegenstemmenden Jungfräulichkeit des Weibes ist das Thema, das die Entführung der Spartanerin durch Paris zu einem sich zwischen zwei Herzen entwickelnden Liebesdrama macht. Und um dieses Thema überhaupt nur zu ermöglichen, konnte Calzabigis Helena nur Braut, nicht Frau des Menelaos sein. Von der Kernstelle aus Glucks Vorrede zu „Paris und Helena“ muß die tiefere innere Beziehung des Meisters zu seinem Stoffe ersehen werden.

„Im ‚Paride‘“, sagt Gluck, „handelt es sich um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich den unbeugsamen und rauhen Sinn des einen dem zarten und weichen des andern gegenüberstellte. Darum glaubte ich, daß der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena die ihrer Nation angeborene Rauheit nachahmen müßte. Ebenso dachte ich, daß, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man es mir nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, daß nach Maßgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die größten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht.“

Der erste Satz umschreibt das psychologische Problem, das einem Gluck, der Orpheus und Alceste geschrieben hatte, Feuer aus der Seele schlagen konnte. Von der bei der ersten Begegnung von Paris und Helena tristanartig sich aufbäumenden Chromatik, jener Linienchromatik, die durch Gluck zu einem neuen Stilfaktor erst geschaffen wurde, öffnet sich der Blick auf das Innenleben dieses ersten musikalischen Dramas der modernen Liebespsychologie auf der Opernbühne. Neben dem psychologischen Problem in „Paris und Helena“ läuft aber ein zweites, nicht minder wichtiges musikalisch-technisches, das des Sprechgesangstiles, einher. Hatte Gluck in „Alceste“ den Sprechgesang gegenüber, „Orpheus“ zum Hochdramatischen hin noch vertieft, so hat er ihn in „Paris und Helena“ aufs höchste verfeinert. So sehr bis zu der letzten Ausdrucksmöglichkeiten verfeinert, daß selbst ein Mozart, der in der Figur des Amor das einzige Gegenstück seines Cherubin in der gesamten Opernliteratur vorfand, hier nicht über die von dem ältern Meister gesteckte Grenze hinausstreben konnte.

Die großen volkhaften Gegensätze des Werkes, auf die von jeher so großes Gewicht gelegt wurde, sind in ihrer letzten Wesenheit noch mehr als die Spiegelung der beiden Einzelcharaktere von Paris und Helena ins Großdimensionale. Sie sind des Meisters geniale Intuition jenes hellenischen Willens im Sinne Nietzsches, in dem die Mächte des Apollinischen, das Helena, und des Dionysischen, das Paris verkörpert, miteinander gepaart erscheinen.

Als Bailly du Roullet, der Textdichter der „Iphigenie in Aulis“, in seinem Empfehlungsschreiben des Werkes an einen der Direktoren der Großen Pariser Oper im Jahre 1772 von Gluck

schrieb, daß er durch tiefes Nachdenken über seine Kunst zu der Überzeugung gelangt sei, daß die Italiener in ihren theatralischen Schöpfungen sich von dem wahren Wege der Kunst weit entfernt hätten, und daß nur die französische Gattung die wahre dramatisch-musikalische sei, sprach sozusagen durch den Mund dieses Einzelnen die geschichtliche musikalische Situation selbst. Es war für Gluck der Weg der künstlerischen Notwendigkeit, den er ging, als er die End- und Höhenlinie seines Schaffens in die Richtung der Tragédie lyrique auslaufen ließ. Eine doppelte Aufgabe stellte sich ihm dar. Einmal die: die französische Musiktragödie durch das eigene Schaffen zu reformieren und auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung zu bringen, und dann die weitere, sich und das eigene Werk durch diese gleiche Tragédie lyrique der Vollendung zuzuführen. Aus diesem Gesichtswinkel gesehen, erhalten die prophetischen Worte besondere Bedeutung, die Gluck im Jahre 1773 durch den Mercure de France verkündete: „Die Nachahmung der Natur ist das große Ziel, das die Künstler vor Augen haben müssen, und das auch mich beseelt. Stets einfach und natürlich suchte ich in meiner Musik die Poesie nur durch die kräftigsten Ausdrücke und die angemessenste Deklamation zu heben." — Hier ist das betont, was dem Komponisten die französische Kunst in dem alten Bekenntnis zur Naturnachahmung bot, von der sich aber die erstarrte französische Musiktragödie zu Glucks Zeiten weit entfernt hatte. Und hier ist zugleich auch auf das hingewiesen, das die Rückkehr der französischen Opernkunst zur wahren Natur herbeizuführen geeignet war. Jene Einfachheit, die den für Paris geschriebenen Opern „Iphigenie in Aulis" (1774), „Armida" (1777), „Iphigenie in Tauris" und „Echo und Narzissus" (1779) den Stempel der Klassizität aufprägt. Die beiden Iphigenien führen die Entwicklungslinie der Alceste fort, die Linie der tiefen seelischen Konflikte. Zu diesen beiden Stoffen steht „Armida" in ähnlicher innerer Beziehung — eine Beziehung, die gerade hier die Glucksche Einheit bedeutet — wie Paris und Helena zu Orpheus und Alceste. Dort die Dramen der höchsten ethischen Probleme, hier das Drama des größten Liebeskampfes. Die Wahl des alten Quinaultschen Textes war weder Verwegenheit noch Mangel an dramaturgischer Überlegung, wie A. B. Marx annahm, vielmehr todsicheres Erfassen jenes Vorwurfs der Amour funeste, der in dem barocken Opernbuch dem Künstler schon abgestimmt auf „den einen Akzent der hohen Leidenschaften" entgegentrat.



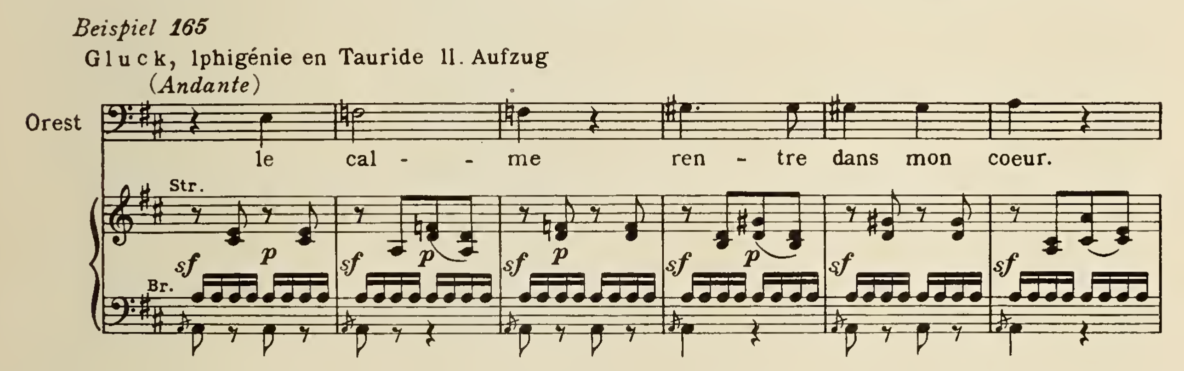
108. Achilleus' wahrhaftes Kostüm in der Gluckschen „Iphigenie in Aulis" (Costumes et annales).

Das szenische Prinzip der großen französischen Choroper, das dem Meister der italienischen Reformwerke natürlich nichts

Neues bot, gab ihm aber doch die letzten Möglichkeiten der Verinnerlichung seiner dramatischen Einheitsgedanken. Jeder einzelne musikalische Bestandteil konnte jetzt sorgfältig auf seine Stellung im und zum Ganzen ausgewogen werden, und dieses Einzelne erhält seine Vollwirkung erst durch diese Eingliederung in einen nur aus der Perspektive der dramatischen Gesamtwirkung angeschauten Plan. Gluck hat oft selbst auf dieses Moment hingewiesen, so wenn er bei der heroischen Arie des Achilles: Calchas d'un trait mortel, deren ungewohnte frappierende Schlagkraft auf den plötzlichen Gegensatz zu den vorausgehenden ruhigen Partien zurückführt.

Das Dramatische ist in den französischen Reformopern aber auch der alleinige Maßstab für die Ausdehnung des Musikalisch-Schönen. Mit rigoroser Unerbittlichkeit wird es da vom Meister zurückgedrängt, wo die musikalische Eigenregung fehl am dramatischen Ort ist: ,,Eine Schönheit am unrechten Platze hat nicht nur den Nachteil, einen großen Teil ihrer Wirkung zu verlieren, sondern auch dem Ganzen zu schaden, indem sie den Zuschauer irreleitet, der sich dann nicht wieder so leicht in die gehörige Lage findet, dem Gange des Dramas mit Interesse zu folgen", lautet ein Wort des Dramatikers, gesprochen über einen der Situation angepaßten charakteristisch-monotonen Soldatenchor der ,,Iphigenie in Aulis", an dessen Stelle nach Glucks Ansicht nur der bloße Musiker einen schönen musikalischen Chor geschrieben haben würde. Des Künstlers Streben nach äußerster Prägnanz der dramatischen Charakteristik führte in den Pariser Opern bis zu jener Grenze, in der — ähnlich wie beim späten Wagner — das als höchste technische wie geistige Konzentration sich gebende Tonsymbol steht. Ganze Komplexe, wie das Heroische, werden durch solche einfachen Tonsymbole — hier Dreiklangsmotive und kriegerische Elementarrhythmen — ausgedeutet. Andererseits aber werden gerade die Pariser Partituren Glucks auch zur Quelle der Auslegung komplizierter und verwickeltster seelischer Vorgänge. Affektverwirrungen, wie in der Szene des von Ruhe sprechenden und doch von Seelenpein gefolterten Muttermörders Orest (Beisp. 165), bedeuten die schon von

Beispiel 165
Gluck, Iphigénie en Tauride II. Aufzug



Rousseau leidenschaftlich ersehnte, transzendente Tonsprache, bei der die Instrumente sich über die Wortgebundenheit der Stimme erheben, und so befähigt werden, auch verborgene Seelenregungen ans Licht zu ziehen. Von solch plastischer Ausdrucksgewalt ist beispielsweise die Sprache des Orchesters in der Szene der beim Anblick des schlummernden Renault zwischen Haß und Liebe schwankenden Armida. Die Armidapartitur, die in ihren chromatischen Drohmotiven (Szenen der Furien und des Hasses) der kommenden Realistik des Revolutionsstiles die Wege ebnete, ist besonders auch wegen ihrer vielen dynamischen Feinheiten bemerkenswert, die geradezu einen neuen Stil der dramatischen Charakter-Dynamik eröffnen. Beispiele bieten hierfür besonders Armidas Anrufung des Hasses, die Erscheinung der Lucinde

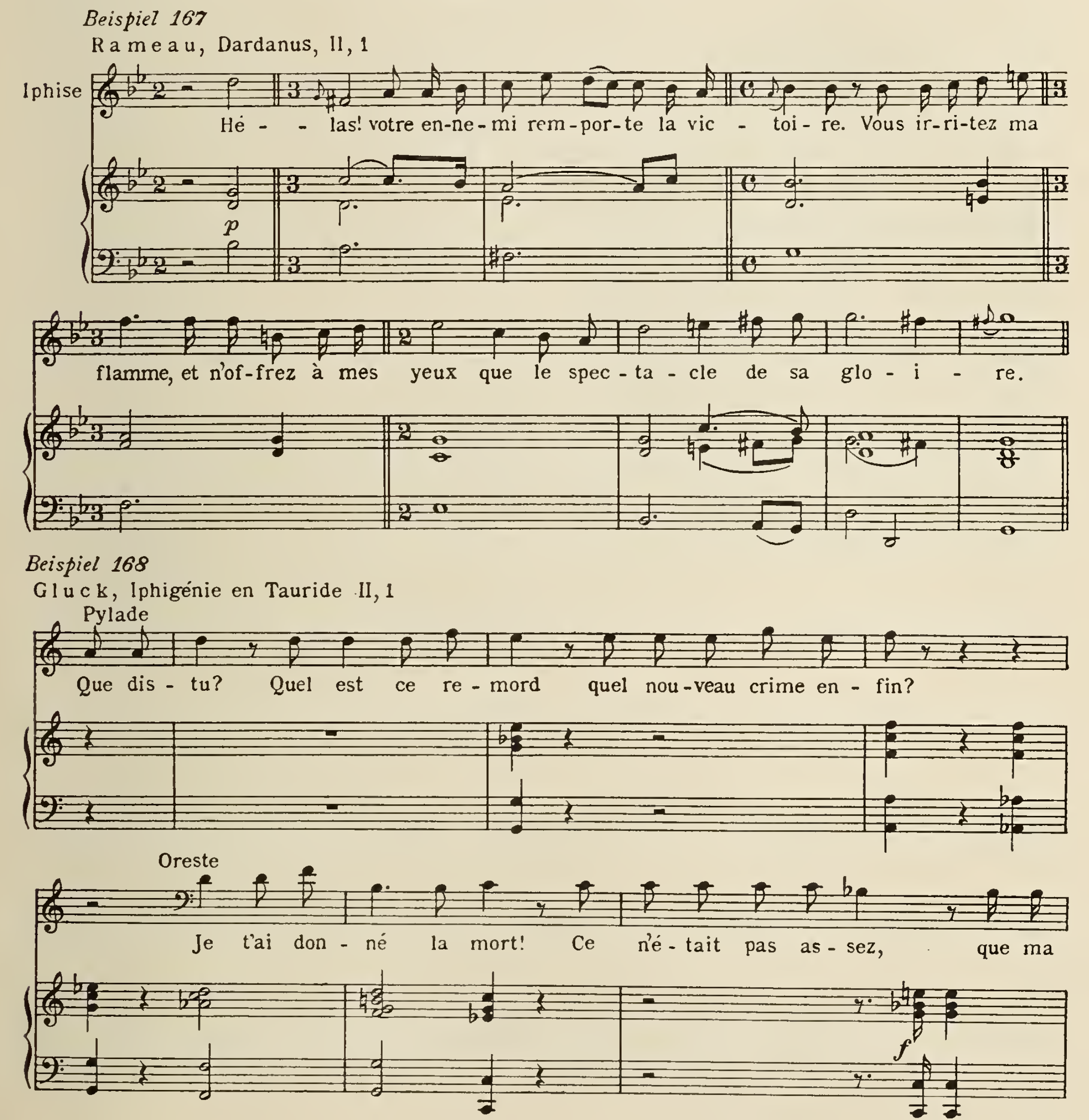
in Dämonengestalt, die heuchlerische Vorspiegelung der Renaud fesselnden Liebesketten (Beisp. 166.)



109. Gluck-Autograph aus „Iphigenie auf Tauris". (Staatsbibl. Berlin.)

Glucks Stellung zum französischen Rezitativ- und Deklamationsstile ist so, daß ihm dieser auf gefestigter Tradition beruhende Stil wohl Stufe und Staffel, nicht aber Endpunkt und Erfüllung bedeuten konnte. Wenn er selbst hierzu bemerkt, daß er als Ausländer weder die feinen Nuancen der italienischen Sprache, noch die der französischen in seiner Musik ausdrücken könne, so ist dieser Grund mehr vorgeschoben als echt. In Wirklichkeit war er auf der Suche nach der dramatisch-musikalischen Deklamation, die, wie er sich ausdrückt, zugleich der genaue Ausdruck der Prosodie jeder Sprache, wie aber auch dem Charakter jeder Nation angemessen sein müsse, die er die auf dem Akzent der Natur beruhende Universalsprache nennt (Vorrede zur Partitur des „Orphée"). Deshalb übernimmt der Künstler auch nicht das äußere, sozusagen nationale Kennzeichen des

französischen Rezitativs, den Taktwechsel, sondern nur dessen innere dramatische Wirkungsmittel, die sich ihm in dem mensurierten, das Melodische bei aller deklamatorischen Schärfe mehr als das italienische Secco berücksichtigenden Gesange darbot. Wiederum aber ist es der dramatische Scharfblick, der bei der Auswahl der rezitativischen Formen und ihrer Mischung mit ariosen Gluck sich über das bis dahin in der Tragédie lyrique und selbst von einem Rameau Erreichte hoch emporschwingen läßt. Aus der Gegenüberstellung zweier Rezitative aus Rameaus „Dardanus" und Glucks „Iphigenie in Tauris" möge das im einzelnen ersehen werden (Beisp. 167 und 168). Rameaus Übergang aus dem erregten récitatif animé in den ruhigen Gang des récitatif mesuré ist dramatisch in keiner Weise gerechtfertigt, sondern lediglich durch äußere, formale






110. Gertrud Elisabeth Mara-Schmeling als Armida (Gluck) nach P. Jean von J. Collyer.

Gründe bedingt. Wie anders in den Wechselreden von Pylades und Orest bei Gluck! Des Pylades erregte Deklamation ist natürliches Ergebnis seiner Angst um den Freund. Dieser beginnt seine Antwort, gleichsam benommen durch das Übermaß der Qualen, im ruhigen, gemessenen Deklamationsstile, und geht erst, als ihm die Augen für die furchtbare Wirklichkeit sich wieder öffnen, in das récitatif animé über (que la main meurtrière). Wir kennen Aussprüche des Meisters, in denen er selbst auf solche Feinheiten seines pathetisch-dramatischen Rezitativstiles hindeutet. Ein solcher Ausspruch Glucks möge hier Platz finden, der zugleich auch ein Licht auf den Kern seiner dramatischen Technik wirft. „Ich überredete mich," schreibt Gluck am 12. Oktober 1777 an La Harpe, „daß der Gesang, durchaus mit der Farbe des Gefühls erfüllt, was er auszudrücken hatte, sich ebenso modifizieren und einen ebenso verschiedenen Ausdruck, als es Nüancen gab, erhalten sollte; endlich, daß die Stimme, die Instrumente, alle Töne, selbst die Pausen, einen einzigen Zweck, und zwar den Ausdruck erreichen dürften, und daß die Übereinstimmung zwischen den Worten und dem Gesange so verbunden sein sollte, daß weder das Gedicht auf die Musik, noch die Musik auf das Gedicht gemacht zu sein schiene." Gluck der Denker schwingt sich hier zu der Höhe der Erkenntnis einer prästabilisierten Harmonie von Wort und Ton, von Text und Musik auf. Hier ist der Kulminationspunkt der Oper des 18. Jahrhunderts. Durch Gluck nahm sie ihren vollen Anteil an der Mischung der Stile. Nannte doch Marmontel, Glucks Gegner, seine Oper eine Kunstgattung, in der der deutsche Geschmack herrscht, zugleich aber auch die Art und Weise angezeigt ist, die Charaktere der französischen Oper und der italienischen Musik zu verschmelzen. Wenn etwas über die bittere Vorstellung hinweghelfen kann, daß es Gluck nicht beschieden war, seine geplante Klopstock-Oper, und damit ein deutsches dramatisches Werk zu schreiben, so ist es der Gedanke, daß Glucks Reformwerk die erste restlose Verwirklichung der musikalischen Grundidee des Jahrhunderts bedeutet, die sich wie ein ragender Geisterbau über die Einzelkünste der Nationen erhob.

LITERATUR.

Aus der überaus ausgedehnten Gluckliteratur können hier nur die wichtigsten Werke genannt werden:

Allgemeines. Stephan Wortsmann, Die deutsche Gluck-Literatur, 1914. — A. Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck, deutsch von J. Liebeskind, Leipzig 1904. — Max Arend, Ergänzungen und Berichtungen zu Wotquennes thematischem Verzeichnis der Gluckschen Werke. Die Musik 1913/14.

Wichtige ältere und neuere Arbeiten über Gluck: Fr. J. Riedel, Über die Musik des Ritters Chr. v. Gluck, Wien 1775. — J. N. Forkel, Über die Musik des Ritters Chr. v. Gluck. Mus.-krit. Bibl. 1778. — Leblond, Memoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck, Paris 1781. Deutsch als: Über den Ritter Gluck und seine Werke von J. G. Siegmeier, 1823 (1837). — J. J. Rousseau, Lettre à Mr. Burney. Oeuvres VI. — A. Schmid, Chr. W. v. Gluck, Leipzig 1854. — A. B. Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863. — G. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni, Paris 1875. — A. Reißmann, Chr. W. v. Gluck, 1882. — K. H. Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagner, 1884. — E. Thoinan, Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinnistes, 1878. — Briefe Glucks in L. Nohls Musikerbriefe 1867.

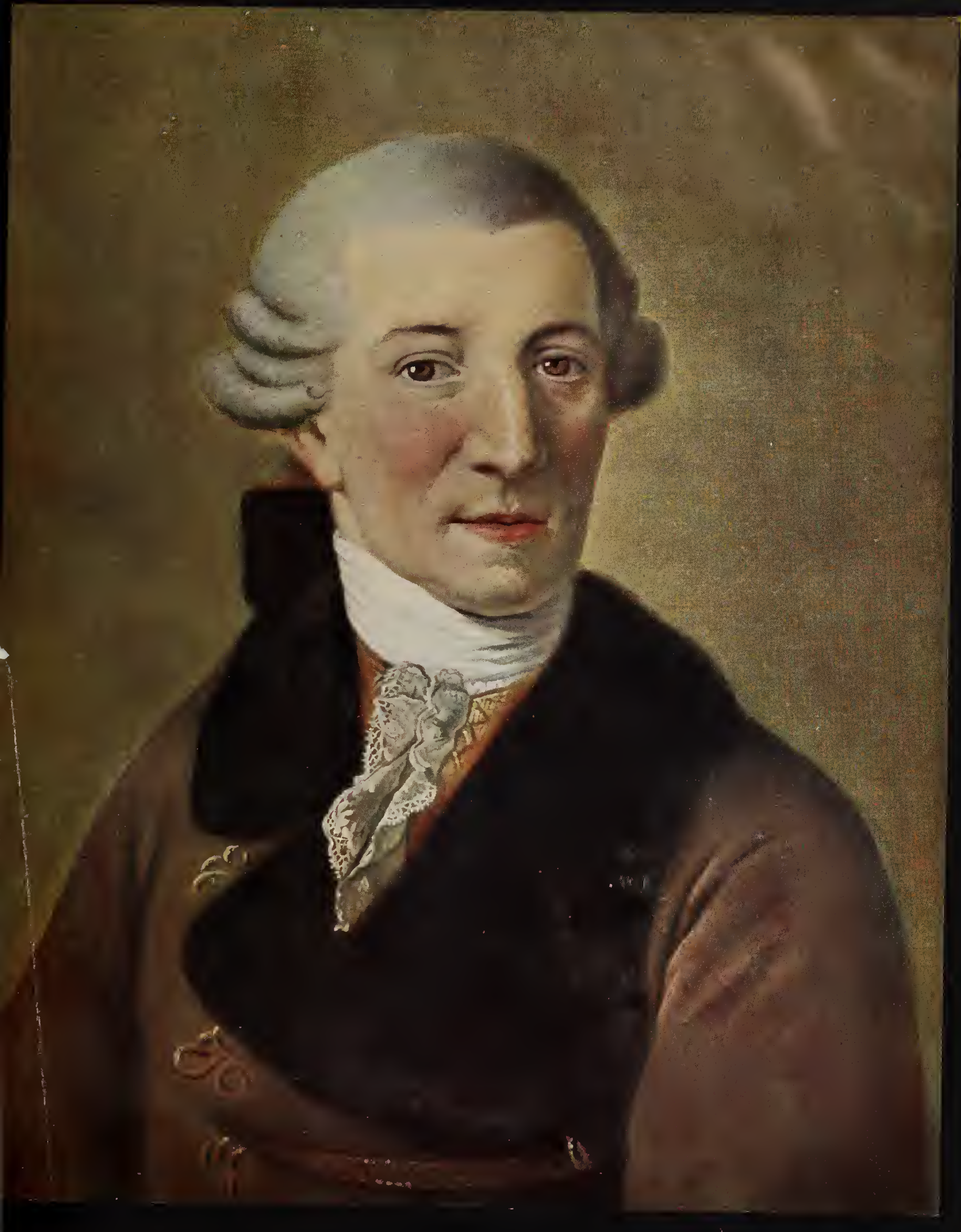
Neuere Literatur. Biographien von Joh. Tiersot (Paris 1910), J. d'Udine (1913), Max Arend (1921). R. Haas, Gluck und Durazzo im Burgtheater, Wien 1926. — E. Newmann, Gluck and the opera. 1895. — R. Rolland, Gluck in Musiciens d'autrefois (1908). — H. Welti, Gluck und Calzabigi. V. f. M. 1891. — H. Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks. Ges. Aufs. II. 1911. — E. Kurth, Die Jugendopern Glucks bis zum Orfeo. St. z. M. 1913. — Max Arend, Zur Kunst Glucks, Regensburg 1914. — H. Abert, Einführung zu Bd. XIV, 2 der D. T. B. — R. Haas, Die Wiener Ballett-Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan. St. z. M. 10. Heft 1923. — P. Bekker, Glucks Alceste auf der Bühne. Z. f. M. 1918. — Max Arend, Ouvertüren zu Glucks Cythère assiégée. Z. f. M. 1921. — R. Sondheimer, Gluck in Paris. Z. f. M. 1922. — W. Vetter, Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks Orfeo. Z. f. M. 1921. — W Vetter, Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique. Z. f. M. 1925. — W. Vetter, Gluck und seine italienischen Zeitgenossen. Z. f. M. 1925. P. Brück, Orpheus und Eurydice, Stilkritischer Vergleich der Wiener Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774. Arch. f. M. VII, 4. — G. Kinsky, Glucks Reisen nach Paris. Z. f. M. 1926. — O. Bacher, Ein Frankfurter Szenar zu Glucks Don Juan. Z. f. M. 1925. — H. von Waltershausen, Glucks Orpheus und Eurydice. 1922. — Gluck-Jahrbücher I—IV. (herausgeg. von H. Abert), 1913—18.

Neuausgaben Gluckscher Werke, herausgegeben von: Pelletan, Damcke, Saint-Saëns, Gevaert, Arend, Tiersot, Riemann (6 Triosonaten im Collegium musicum). — Le nozze d'Ercole ed d'Ebe (Abert, D. T. B. XIV, 2). — Orfeo ed Eurydice. D. T. Ö. XXI. — Don Juan. D. T. Ö. XXX.

JOSEPH HAYDN.

Als echter Sohn des Volkes wurde Joseph Haydn am 31. März 1732 in Rohrau bei Bruck an der Leitha geboren. Das schlichte Musizieren der Eltern weckte schon früh die musikalischen Anlagen des Knaben, der als Sechsjähriger schon „ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und etwas auf dem Klavier und Violine spielte". Der Unterricht des Knaben und Jünglings im Schulrektorate zu Hainburg, dann im Kapellhause des Wiener Stephan-Chors unter Johann Georg Reutter verdient kaum die Bezeichnung einer geregelten Unterweisung, mag auch Haydn in der späteren Angabe von zwei ganzen theoretischen „Lektionen" Reutters in der Tat zu tief gegriffen haben. Mehr als dem Wiener Hofkapellmeister verdankt der beim Stimmbruch mitleidlos auf die Straße Beförderte, der so dem härtesten Daseinskampfe sich ausgeliefert sah, dem Italiener Nicola Porpora, bei dessen Gesangstunden er den Dienst des Begleiters versah. Haydns Biograph Pohl konnte in dem als Gegenleistung gewährten Unterrichte

Porporas eine gefährliche Klippe für den Künstler erblicken, während in der Tat diesem kurzen Unterricht immerhin von einem höheren Gesichtspunkte aus eine ähnliche Bedeutung zugesprochen werden muß wie dem Sammartinis für Gluck. Die eigentliche Abrundung seiner Ausbildung aber gab der junge Künstler, dessen kleine Bibliothek die wichtigsten Theoriebücher der Zeit enthielt, sich selbst. 1751 schrieb Haydn für Kurz-Bernadon seine erste komische Oper „Der neue krumme Teufel", 1755 entstand sein erstes Streichquartett für das dörfliche Gelegenheitsmusizieren auf dem Gute Weinzierl des Herrn von Fürnberg. Auf Empfehlung dieses Musikfreundes erhielt Haydn die Kapellmeisterstelle des böhmischen Grafen Morzin, in dessen Diensten er 1759 seine erste Symphonie schrieb. Der endlich seßhaft gewordene Künstler tat alsbald den unüberlegten Schritt einer Heirat mit der Schwester eines von ihm geliebten Mädchens, einer Frau, von der Haydn mit Recht sagen konnte, es sei ihr gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler sei. Kurz nach Auflösung der Morzinschen Kapelle trat Haydn in den Dienst des Fürstengeschlechtes Esterházy, zunächst als zweiter, nach dem Tode Gr. J. Werners im Jahre 1766 als erster Kapellmeister. In dieser Stellung des „ehrliebenden Hausoffiziers eines fürstlichen Hofstaates" traten die glänzenden Charaktereigenschaften Haydns, der nach oben nicht liebedienerte, nach unten aber den Musikern gegenüber der liebevollste, besorgteste Vorgesetzte war, in das hellste Licht. Drückte ihn auch häufig genug die Abgeschlossenheit des Landlebens, und drängte es Haydn mehr als einmal auf die italienische Reise, so hat er schließlich selbst doch am klarsten erkannt, welche künstlerischen Möglichkeiten ihm seine Stellung bot: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden — äußerte er zu Griesinger — ich erhielt Beifall. Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt. Also verbessern, wegschneiden, zusetzen, wagen. Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so mußte ich original werden." Um die Mitte der 60er Jahre, seitdem im Jahre 1764 Haydnsche Quartette in Frankreich erschienen waren, verbreitete sich sein Name über die europäischen Musikländer. Eine schon für 1787 geplante Reise nach London wurde im Jahre 1790 ausgeführt, und so groß war Haydns Ansehen und Beliebtheit in England, daß die Zeitungen wie auch der Hof die Erwartung aussprachen, das erste musikalische Genie des Zeitalters werde dem Beispiel Händels folgen und seinen dauernden Wohnsitz in England nehmen. Der Künstler aber schlug das verlockende Ansinnen aus und kehrte nur im Jahre 1794 nochmals zu eineinhalbjährigem Aufenthalte nach England zurück. Die zwölf reifsten Symphonien, sowie die durch Aufführung Händelscher Oratorien empfangenen Anregungen zu den großen Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" sind die Früchte der englischen Reisen für die Kunst, ein ansehnliches Kapital das willkommene Ergebnis für den alternden Künstler. Die letzten Jahre verbrachte Haydn, dessen Amtstätigkeit J. N. Hummel ausübte, in Wien. Die berühmte Aufführung der Schöpfung in dem Wiener Universitätsgebäude im Jahre 1808, die Salieri, K. Kreutzer und Clement leiteten, bei der mit Beethoven die ersten Musiker ihrem Führer ihre Verehrung bekundeten, ist Symbol für die Wertschätzung Haydns, der am 31. März 1809 kurz nach dem Einrücken der französischen Heere seine edle Seele aushauchte. Wie kaum ein zweiter Künstler ist Haydn die Verkörperung des Humanitätsideals seiner Epoche gewesen. Sein Verhältnis zu Mozart gibt davon den schönsten Beweis. Haydn geriet außer Fassung darüber, daß der Mann, den er „zu lieb" hatte, am kaiserlichen Hofe noch nicht die ihm gebührende Stellung gefunden habe, und er nannte ihn, den jüngeren Meister, in neidloser Anerkennung den größten Komponisten, den er von Person und dem Namen nach kenne.



Joseph Haydn.
G[illegible]älde von Christian Ludwig Seehas. Schwerin i. M., Museum.



Um die Kenntnis des jungen Haydn ist es noch schlecht bestellt. Leitet sie sich doch bis zum Jahre 1759, dem Jahre der ersten Symphonie, fast ausschließlich von den ersten achtzehn Streichquartetten her. Seit Sandbergers grundlegenden Forschungen ist bekannt, daß die Gattung, die Haydn später auf die Höhe der Stilreinheit führte, in ihren Anfängen mit Elementen anderer Gattungen durchsetzt war, wie solchen der Suite, des Kammertrios, des Kammerquartetts, der Symphonie, des Konzertes und besonders mit solchen der volkstümlichen Kassation. Ihrer Formenfülle entwand sich Haydn mit dem ersten Dutzend seiner Quartette, an deren Stelle er von da ab die organische, viersätzige Form stellte. Es ist in diesen Frühwerken besonders beachtenswert, wie der junge Künstler sich mit den Grundgesetzmäßigkeiten der Galanterie auseinandersetzt. Die stärksten Antriebe in dieser Hinsicht kamen zweifellos von der Theatersymphonie, die ganzen Sätzen — wie den Schlußsätzen des ersten, zweiten und fünfzehnten Quartetts — durchaus den Stempel ihres Geistes aufgeprägt hat. Die galante Sequenz- und Stückelungstechnik, das bloße „Reihen" der knappen Motiv-Einfälle ohne höhere Inbeziehungsetzung hat in den frühen Quartetten noch eine große Bedeutung. Die Ausdruckssphäre ist vor allem in den langsamen Sätzen noch durch den kultivierten, galanten Konversationston der beherrschenden ersten Violine über homophon begleitendem Mitreden der übrigen Partner bestimmt. Nur das Adagio des zehnten Quartettes mit seinem weitausholenden Schwung, einem espressivo voll verhaltener Glut und einer inneren Kraft, die aufhorchen macht, ist dem geistigen Kreise der Kassation schon weit entrückt. Als das bedeutsamste negative Kennzeichen des Haydnschen Quartettstils bis zu den russischen Quartetten gilt bisher der von Sandberger festgestellte Mangel der thematischen Arbeit im modernen Sinne. Um zu diesem Grundbegriff der Kompositionstechnik des Künstlers die rechte Einstellung zu gewinnen, ist es wichtig, nicht nur auf die Lokalisation der thematischen Arbeit in der Durchführung im Sinne der an sich unanfechtbaren Feststellung Sandbergers, vielmehr gerade auf deren Wurzel zu schauen: auf Haydns motivisches Empfinden und motivisches Denken. Mit diesem tritt schon früh neben und an die Stelle der galanten Stückelungstechnik die folgerechte Entwicklung, die logische Verarbeitung des motivischen Einfalls. Das Kopfthema des Quartetts Nr. 15 beweist dieses Herauswachsen des auf Arbeit angelegten Themas aus der galanten Sequenzmanier. (Beisp. 169.)

Beispiel 169

J. Haydn, Quartett № 15



Haydn arbeitet mit seinem Motiveinfall derart konsequent, daß er auch die gesamte Sphäre des zweiten Themas durch ihn unterspült, so daß in nur sechs Takten des ganzen Satzes die Wirkung des Motivs nicht zu verspüren ist. Die Kunst der motivischen Entwicklung tritt in der zweiten um 1760 geschriebenen Symphonie Haydns so bedeutsam hervor, daß man im Hinblick auf solche aus einer Fülle herausgegriffenen Beispiele die motivische Arbeit als ein Urphänomen schon der Kompositionstechnik des frühen Haydn ansehen muß. Die erst später erfolgende Begrenzung der thematischen Arbeit, die mit einer Schärfung des Prinzips verbunden ist, auf den Bereich der Durchführung, ist ihrerseits erst Ergebnis und Folge des formalen Entwicklungsprozesses des sonatenförmigen Satzes.

In den vierzig Symphonien der ersten Schaffensperiode, die etwa mit dem Jahre 1770 abzugrenzen ist, bestimmt die Form des durchweg galant-motivischen Themas ohne höhere innere Einheitsbindung wiederum auch ein gewisses beziehungsloses Nebeneinander der höheren



111. Joh. Zauffely gen. John Zoffany, Herumziehende Musikanten.

Satzeinheiten. Der junge Haydn trägt die Teile seines symphonischen Baues vorerst noch zusammen. Er formt als der echt naive Künstler, und doch gelangt er auch schon auf dieser frühen Stufe des Schaffens zur Ausprägung eines Stiles, der ihm ganz allein zugehört. Dazu ist jener in den ersten vierzig Symphonien schon große Kreis von Andante- und Allegrettothemen zu zählen, deren galant-motivische Stückelung gerade die Grundlage für den besonderen, typisch Haydnschen intimen Ausdruckscharakter gibt.

Durch solche Themen flutet ein Innenstrom, dessen Anwachsen zu einem gewaltigen espressivo durch die Teiligkeit des an sich noch galanten Aufbauprinzips abgedämmt wird. Das Ergebnis ist die Melodie mittleren Zeitmaßes, die zu schweben scheint, und die doch die haltende Erde immer noch mit einem Fuße berührt. Den spezifisch österreichischen Heimatklang trug Haydn, der hier besonders in dem österreichischen Komponisten Zach ein Vorbild hatte, zuerst um das Jahr 1761 in die Symphonie hinein. Das Menuett der Symphonie Nr. 5 hat mit dem hohen Ton des Gesellschaftstanzes nichts gemein. In ihm pulst der Stampfschritt des bäuerlichen Tanzes österreichischer Dorfmusik. (Beisp. 170.) Dieser realistische Zug tritt in den Symphonien der ersten Epoche bedeutsam hervor, von denen nicht weniger als sieben programmatische Schöpfungen sind. Das Adagio der Symphonie ‚Le Matin‘, in dem die konzertierende Violine mit äußerster Drastik den seine Solmisationssilben stotternden Singknaben verkörpert, weist die Grundrichtung von Haydns Wirklichkeitsschilderung. Das konzertierende Element, das durch örtliche Verhältnisse (den Geiger Tomasini) veranlaßt war, ist ein besonderes Kennzeichen von Haydns symphonischem Frühstil. Mit dem geheimnisvollen Hindurchgeistern der Streicher durch die Kette verminderter Septakkorde zu Anfang der Durchführung der zwölften Symphonie von 1763 beginnt die große Reihe der Überraschungswirkungen, die unter den Elementen von Haydns Individualstil die vorderste Stelle einnehmen. Gerade in den Schlußsätzen der zu Ende der 60er Jahre geschriebenen Symphonien liebt Haydn es, den





112. Zauffely, Menuett.

munter dahinfließenden melodischen Strom teils durch verhaltene tenuto-Stellen, teils durch jäh aufwühlende Züge eines Sturms und Dranges zu unterbrechen. Solche Züge, zu denen auch die urplötzlichen Dur-Moll-Wechsel gehören, leiten sich zwar aus Haydns besonderer geistiger Veranlagung her, die ein Lustigsein ohne das Salz des ihm zutiefst innewohnenden Ernstes nicht kannte, wie sie von außen her auch durch Haydns Lieblingskomponisten Phil. Em. Bach, mitbestimmt sein dürften. Gänzlich fehlt den ersten vierzig Symphonien die lapidar einfache, klassische Themengestalt der Ecksätze. Wo Haydn monumentale Themen anstrebt, kommt er in dieser Zeit noch nicht über den Geist des pastosen, aber innerlich nichtssagenden Opernthemas hinaus. Hingegen kündigt sich schon deutlich eine Abklärung zur klassischen Einfachheit in der Vereinfachung der figurativen Melodik, besonders in den langsamen Sätzen an. Die Linien verlieren hier in stetiger Entwicklung das sprunghaft unruhige und gezierte rokokohafte Gepräge und weichen klaren und schlichten Bildungen.

In den Klaviersonaten vor 1770 folgt Haydn in seinem Aufriß dem süddeutschen, Wagenseilchen Divertimento-Typus. Er wahrt grundsätzlich sowohl die suitenmäßige Einheit der Tonart in allen Sätzen, wie er auch einen Tanzsatz, das Menuett, in seinen ersten siebzehn drei-

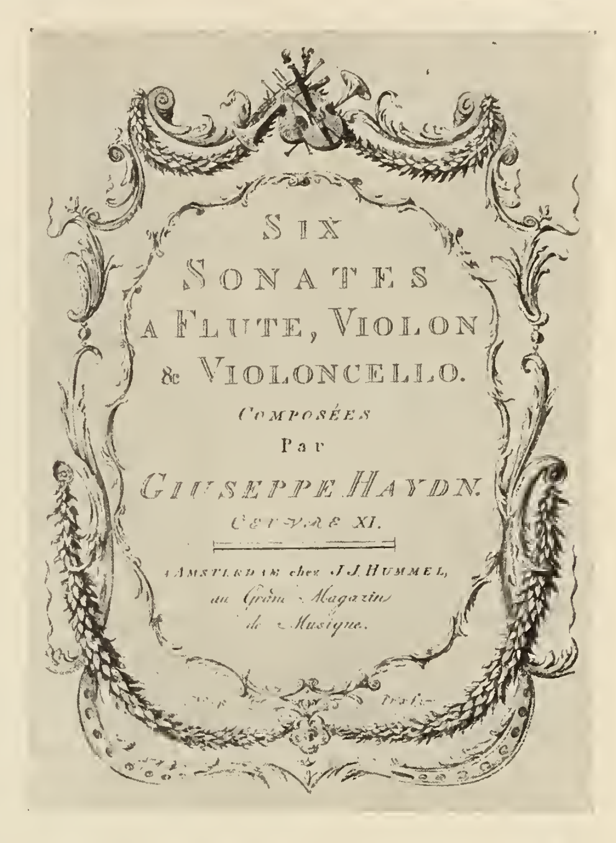
sätzigen Sonaten an zweiter oder dritter Stelle aufnimmt. Die Betrachtung der Geistigkeit der Sonaten muß von Haydns Wort über sein Schülerverhältnis gegenüber dem Meister der norddeutschen Klaviersonate, Phil. Em. Bach, ausgehen. Sie wird auch guttun, sich an H. Aberts Wort zu erinnern „scharf zu scheiden zwischen dem Neuen, was Em. Bach Haydn gab, und dem, was er an bereits in ihm schlummernden Keimen und Kräften in ihm weckte und bekräftigte.“ (Z. f. M. 1920, S. 557.) Neu war vor allem für Haydn, den Süddeutschen, die innere Haltung der Bachschen Sonatenwelt. Wie Emanuels Pathos, sein expressiver Stil auf Haydn gewirkt hat, ist schon gleich aus dem tiefsinnigen Largo der zweiten Sonate, ferner aus der Mehrzahl der Trios der Menuette der Frühsonaten zu ersehen. Diese Trios, die sich von der Ausdruckssphäre der symphonischen Trios durchaus fernhalten, stehen mit einer Ausnahme in schroffstem Gegensatz zu den Menuetten modischen Charakters, als freie, zumeist aus einem Kernmotiv heraus entwickelte, tiefernste Charakterstücke. Kaum einmal hat der Klavierkomponist Haydn Emanuels Stileigenart schlechthin nachgeahmt, vielmehr scheint er eifrig bemüht, die eigene wie die stammesartliche Eigenart nicht aufzugeben bei Versenkung in die Denkungsart des genialen Norddeutschen. Das Sprechende des Klavierstiles hat der junge Haydn Em. Bach abgelauscht. Aber sein espressivo spricht mit heimischem Akzent. Besonderheiten Em. Bachs, wie die D ü n n h e i t seines Satzes sind in ihren Auswirkungen bei Haydn wohl zu erkennen, wie aber auch zu erfühlen ist, daß der sinnenfrohe Österreicher nicht jenen Grad der vollen Vergeistigung des Klanglichen erreichen will wie sein Vorbild. (Beisp. 171.)

Beispiel 171

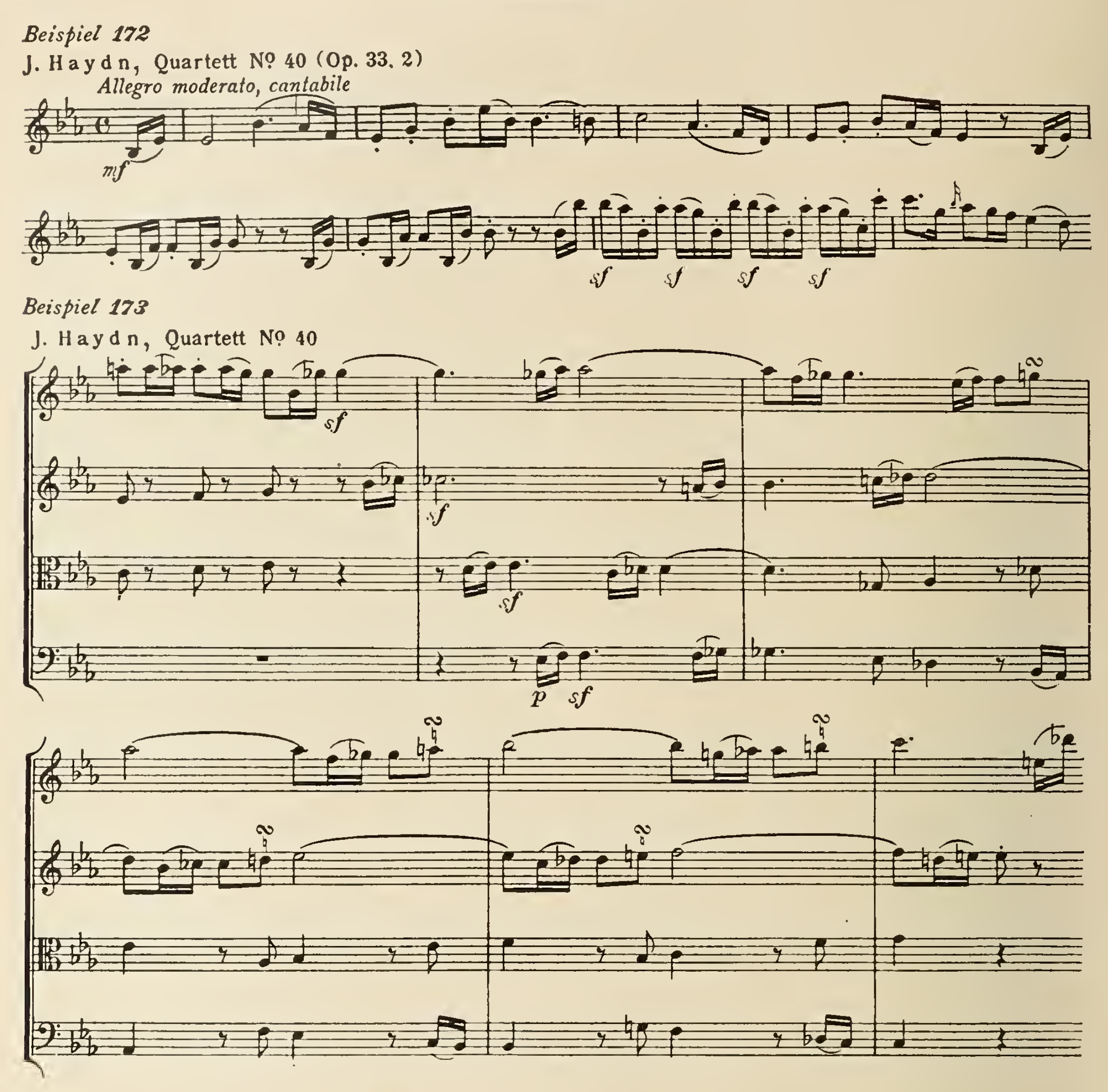


Haydns mittlere Schaffenszeit von 1770—1790 kündet sich gleich in ihrem Beginn in besonderer Weise in einer Fülle von Problemstellungen an, wie sie das Frühwerk nicht gekannt hatte. Vielleicht war es die erzwungene Ruhe während der schweren Erkrankung des Jahres 1770, die dem der Tagesarbeit entrückten Meister diese Fülle neuer Ideen bescherte. Zunächst traten sie im Streichquartett hervor, in den im Jahre 1771 geschriebenen großen Quartetten (33—38). Das Gesamtbild des Quartettstils ist gegenüber den ersten 32 Quartetten nach der Seite der Überwindung des homophonen Geistes verändert. Die drei fugierten Schlußsätze — Nr. 37 ist eine Fuge mit zwei, Nr. 38 eine mit drei, Nr. 34 eine mit vier Subjekten — waren die Verdichtungspunkte in den Bestrebungen, die aber von dort, wie schon Pohl richtig gesehen hat, auf die ganze Serie ausstrahlen und ihren ernsten Grundcharakter bestimmen. Diese kontrapunktlichen Formen beanspruchen an sich kaum eine wesentliche Stelle im Quartettschaffen Haydns, aber mittelbar sind sie von gewaltiger Tragweite für dieses, da sie dem Komponisten

den Zwang einer absoluten Gleichwertigkeit in der Führung der vier Instrumente auferlegten. Diese galanter Spielfreudigkeit, empfindsam strömendem Ausdruck der Frühquartette gegenübertretende Kontrapunktik der großen Quartette von 1771, mit der aus ihr sich ergebenden Idee der Gleichheit der Klangindividuen, war ein Problem, das zwar dem vom Meister selbst beschworenen Geiste gleicht, aber einem solchen, der noch nicht ohne weiteres zu bezwingen war. Trotz der versuchten und der teilweise auch erreichten Angleichung der übrigen Sätze an die Strenge der Fugensätze fehlte doch den großen Quartetten die gewachsene, organische Einheit. Es sind Ergebnisse einer Stilkreuzung, die Haydn schließlich so wenig befriedigen konnten, daß er mit ihnen die Quartettkomposition auf zehn Jahre unterbrach. Selbstverständlich kann dies nur im Hinblick auf die fehlende Stileinheitlichkeit der ganzen Quartette ausgesagt werden, nicht aber auch von einzelnen Sätzen, unter denen die Adagios des 34. und 39. Quartettes Haydn auf einer wichtigen Stufe seiner Geistesentwicklung zeigen. Im Adagio des 34. Quartetts bricht jenes Dämonische mit elementer Wucht hervor, das auch ihn in die seelischen Wirrnisse des Sturmes und Dranges hineinreißt. Die romantische Krise im Schaffen Haydns, von der Wyzewa-St. Foix (Mozart I, 474) sprechen, ist schon in vollem Ausbruch. Der erste Teil des Adagios gehört zu dem Drangvollsten, Dramatischsten, was Haydn geschrieben hat. Dramatisch ist auch der jähe und in wahrhaft Gluckschem Geiste vollzogene Umschlag in das Cantabile, dessen schwelgerischer Klang noch von dem kantablen Adagio des 38. Quartetts übertroffen wird, dessen Formgehäuse das romantische Überquellen des Gesanges der ersten Violine kaum zu fassen vermag. Auch in den russischen Quartetten des Jahres 1781 zittert diese romantische Erregung noch nach, die sich besonders in plötzlichen Einschiebungen gehaltener und verhaltener Partien in die schnellen Ecksätze kundgibt. In der Durchführung des 41. Quartetts wird das Kopfmotiv des Hauptthemas aus seiner friedlich-heiteren Welt in die Sphäre einer echten Geister- und Spukromantik hinein entrückt. Hier zeigt sich schon eine Verfeinerung der Durchführungstechnik in geistigem Sinne, die erst durch die von Sandberger festgestellte Lokalisation der thematischen Arbeit in den Quartetten von 1781 möglich wurde. Mit genialem Scharfblick erspäht der die Höhe des Quartettstils jetzt beschreitende Meister etwa im Thema des ersten Satzes des 40. Quartetts den für die Verarbeitung geeignetsten Punkt. (Beisp. 172.) Und ohne sich nur einen Augenblick bei der Abwandlung unwichtigen und ungeeigneten Materials aufzuhalten, bricht die Durchführung mit dem Teil der besten Verwendbarkeit herein (Beisp. 173).


SIX
SONATES
A FLUTE, VIOLON
& VIOLONCELLO.
COMPOSÉES
Par
GIUSEPPE HAYDN.
ŒUVRE XI.
A AMSTERDAM chez J. J. HUMMEL,
au Grand Magazin
de Musique.

113. Haydn. Musiktitel zu Op. 11. Nach v. d. Westen.

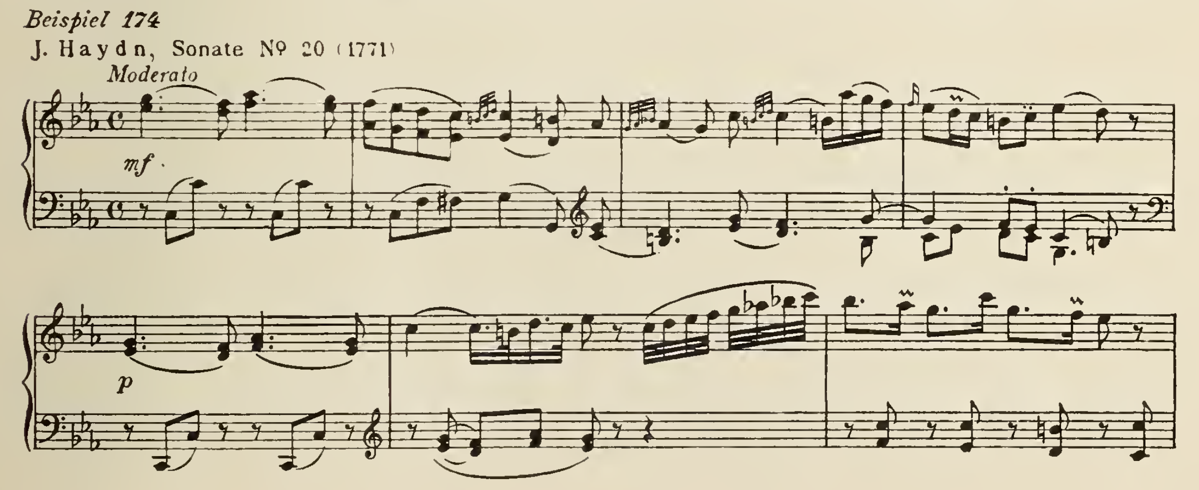


Nicht in der Ersetzung des Menuetts durch das Scherzo, die mit einer Ausnahme nur eine Namensänderung bedeutet, liegt der Schwerpunkt der russischen Quartette Haydns. Vielmehr ist er darin zu ersehen, daß jetzt in dieser auf die lange Pause folgenden Quartettserie die Form des klassischen Quartettstils endgültig gefunden und festgelegt war. Was bei Haydn noch folgt, ist Ausbau des Erreichten und nicht mehr Formaufbau. Die Leichtigkeit in der Handhabung des Technischen, dieses Zerstäuben des Thematischen beispielsweise in der Durchführung des 46. Quartettes von 1787, das mit dem galant-Spielerischen der ersten Schaffenszeit nichts gemein hat, ist nichts als Steigerung des in den russischen Quartetten bereits Erreichten.

Symphonien der frühen siebziger Jahre, wie die Trauersymphonie oder die Abschiedssymphonie von 1772, knüpfen an Stimmungskomplexe an, wie sie bereits in der leidenschaftlichen, pathetischen vor 1770 geschriebenen Symphonie in g-moll Nr. 39 zum Ausbruch kamen.

Und doch offenbart sich dem genauen Vergleiche, wie Haydn in der kurzen Spanne innerlich und äußerlich gewachsen ist. Wie ist nun alles größer, freier und weiter. In dem ersten Satze der Abschiedssymphonie ist die Kraft des Motivischen, wie auch in dem Hauptsatze der Symphonie Nr. 39 so groß, daß es zur Ausprägung eines individuellen zweiten Themas nicht kommt. Aber was Haydn vorher noch nicht gewagt hatte, wagt der Experimentator dieser Sturm- und Drangjahre kühn: er bringt sein ausgebildetes, normal gestaltetes Seitenthema in der Durchführung. Die eigentlichen symphonischen Hauptstationen der Durchführung aber werden die Symphonie in C-dur von 1777 und die 73. Symphonie von 1781 — La chasse — in denen die Verarbeitung des thematischen Materials die gleiche Stellung einnimmt, wie in der gleichzeitigen Quartettserie. An ihr beteiligen sich alle Instrumente — Streichquintett, Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner — gleichmäßig. Das ist wiederum von grundsätzlicher Tragweite, weil von jetzt ab auch die Instrumentation ein Faktor allerersten Ranges in der Symphonie wird. Im Frühwerk ragen die Probleme der Instrumentation — mit Ausnahme etwa des stärkeren Anteils konzertierender Instrumente — aus dem Zeitstile weniger hervor. In der mittleren Schaffenszeit stehen auch sie in vorderster Linie, insbesondere in den sogenannten Pariser Symphonien von 1786. Den Endpunkt im mittleren Schaffen Haydns bedeutet nach dieser Richtung die Oxford-Symphonie von 1788, in der der Komponist die im Streichquartett bewiesene souveräne Beherrschung der durchbrochenen Technik auch auf dem Gebiete der symphonischen Klangverteilung voll erweist. Oxford-Symphonie und die etwa zwei Jahre vor ihr liegende Symphonie in G-dur Nr. 88 ragen über ihre gewißlich nicht zwergenhafte symphonische Umgebung als weit ausschauende Gipfel heraus. Alle, aber in der Tat alle stilistischen Fäden, die die Hand des Symphonikers Haydn gesponnen hatte, münden in diese Werke aus: Seine Kunst, einen so prägnant wie denkbar geformten Gedanken durch die staunenswerte Fähigkeit der Umwandlung in allen seelischen Schattierungen schillern zu lassen, seine Sprachgewalt, die vom modischen Konversationston bis zum Stöhnen des von seinem Dämon Besessenen reicht, und endlich die Kraft einer formenden Hand, die niemals die Eingebung in ein Gehäuse preßt und drückt, die die Form vielmehr stets als das Ergebnis der Expansionskraft des Einfalls erscheinen läßt.

In Haydns romantische Krise werden außer Quartett und Symphonie auch noch andere Gattungen zu Beginn der mittleren Schaffenszeit hineingezogen. Auf dem Gebiete der Klaviermusik entstand in der Gärungszeit von 1772 die hochpathetische Sonate in c-moll. (Beisp. 174.)





Ihre Melodik bäumt sich, wie die sorgfältigen dynamischen Bezeichnungen einwandfrei erweisen, unter dem Druck der gewaltigsten seelischen Spannung, die — nur im Adagio für kurz entspannt — auch im Finale nicht nachläßt. Haydn erschafft in diesen durch das gleiche Pathos verklammerten drei Sätzen eine Einheit, die in einer Gattung, in der Haydn lange kaum beachtet worden ist, einen Markstein seiner Laufbahn bedeutet. Romantisches setzt sich in den späten Sonaten der mittleren Zeit besonders häufig in den Überleitungen fest, die Haydn mit ersichtlicher Vorliebe zu verdämmernden Ton-Träumereien ausspinnt.

Haydn, der durch seinen „Neuen krummen Teufel“ einer der ersten Komponisten des deutschen Singspiels gewesen ist, hat in der Zeit von 1762—1791 der Opera seria wie der buffa in reichem Maße seinen Tribut entrichtet. Wenn auch nach einer Äußerung des Meisters diese Werke ihm zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts selbst nicht mehr zeitgemäß erschienen, so sind sie doch weit mehr als Episoden in seinem Schaffen gewesen. Denn die Höhe, auf der der Vokalkomponist in den Oratorien „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ steht, war nicht in einem einzigen, kühnen Anlauf zu erklimmen, zu ihr mußte Haydn sich in ähnlicher Weise, wie in Symphonie und Streichquartett, erst in langsamer Entwicklung heranarbeiten, wie sie die lang andauernde Beschäftigung mit der Oper für ihn bedeutete. Besonders die späteren Bühnenwerke, wie die von Haydn sehr hochgestellte Isola disabitata — auf einen Text Metastasios — von 1779, oder der unvollendete Orfeo (1791) enthalten ariose Partien, deren Feuer und Kraft des Ausdrucks keinen Vergleich mit der Musik auch der größten zeitgenössischen Neapolitaner zu scheuen brauchen. Aber es blieb dem Künstler versagt, dieses Einzelne zum Ganzen zu runden, und so ein lebensfähiges dramatisches Gebilde zu schaffen. Als letzten Grund, weshalb er nicht einer der ersten Opernschreiber geworden sei, gab Haydn selbst an, daß er nicht das Glück gehabt habe, nach Italien zu kommen.

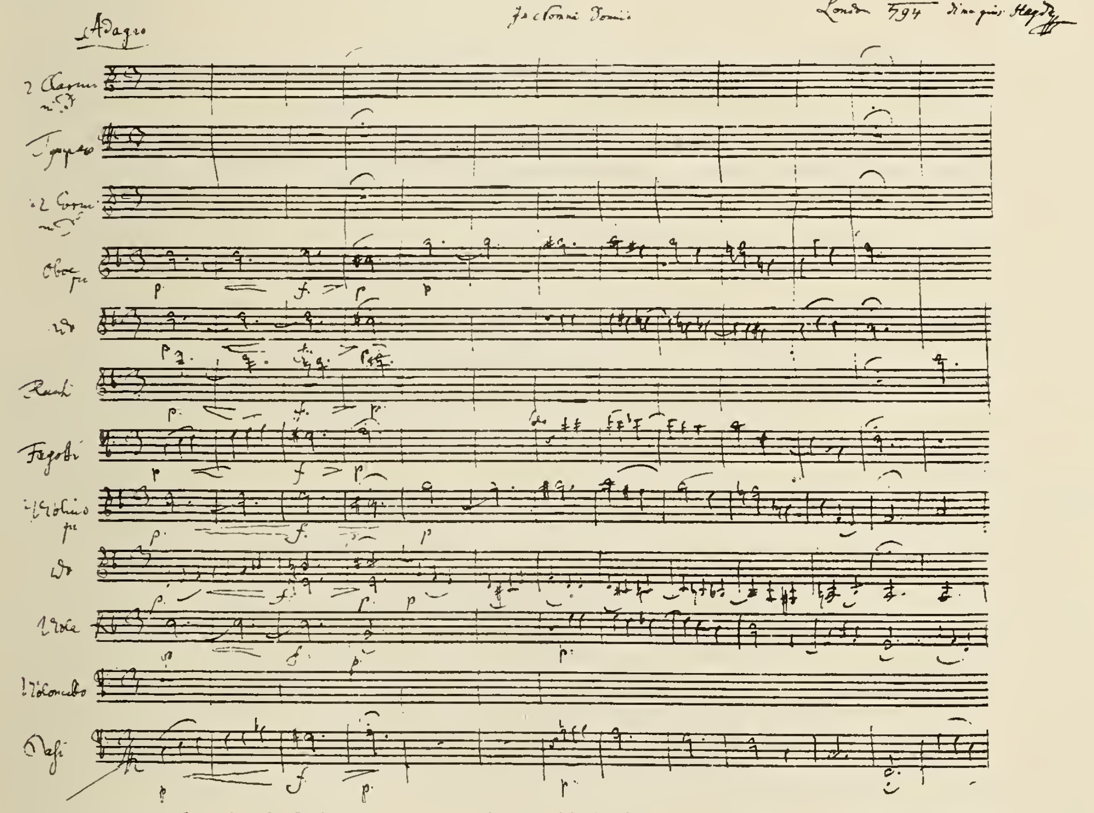
Den Spuren der Neapolitaner, insbesondere denen Pergolesis und Hasses folgte der frühe Kantaten- und Oratorienkomponist, der mit dem Stabat Mater von 1773 einen Welterfolg als Vokalkomponist erlebte. Das nur zwei Jahre später geschriebene erste Oratorium Haydns: Il ritorno di Tobia auf einen Text von G. Boccherini ist farbloser als das immerhin schwungvolle Stabat Mater. Das Werk geht in die Breite statt in die Tiefe, und es ist unmöglich, in der einleitenden Symphonie, oder in den mit abgebrauchten Formeln der seria ausgestatteten Rezitativen etwa den Meister der großen Quartette zu erkennen.

Als Liederkomponist hat Haydn unter sehr vielen mittelmäßigen der Welt einige Gesänge geschenkt, die über das Liedniveau der Wiener Steffan, Ruprecht, Schenk, Müllner, Hoffmeister, Kozeluch hinausragen. Nicht in der reichhaltigen Ausstattung des instrumentalen Teils, die Wiener Spezialität war, vielmehr in dem Treffen dessen, was als Stimmung dem gleichzeitigen Lied noch so gut wie unbekannt war, liegt die Eigenart solcher Lieder, wie „Ein kleines Haus“, „Auf meines Vaters Grab“, „O süßer Ton“. Unerhört neu für die Zeit ist der zauberhafte Ausklang der „Genügsamkeit“, ein Schubert-Vorklang seltener Art. (Beisp. 175.) Das „Gebet zu Gott“ ist nur durch einen dünnen Faden mit dem älteren Wiener Liedstil verbunden, und nur ein leichter, verschwebender Anhauch der Wiener sentimentalen Arienmelodik liegt



noch über dem Liede, das als Ganzes schon den neuen Stiltypus des Stimmungsliedes darstellt. Als Sänger der auf einen Text des Jesuiten Haschka geschriebenen Kaiserhymne hat Haydn dem deutschen Volke eines seiner ergreifendsten und unvergänglichsten Lieder geschenkt.

Durch eine Kluft sind die Werke der mittleren und letzten Schaffenszeit Haydns nicht getrennt. Und doch verkörpern die Londoner Symphonien, die Streichquartette seit 1790, die sechs großen Messen von 1796—1802, die beiden großen Oratorien einen Spätstil besonderer Prägung. Es ist die besonnene, ruhige, sichere Schau auf dem Gipfel nach langem, mühevollem



114. Haydn-Handschrift zur 11. Londoner Sinfonie in D. (101. der Gesamtausgabe. Staatsbibl. Berlin.)

Anstieg. Das Band der inneren Abgestimmtheit der einzelnen Sätze wird noch straffer gezogen. Die zyklische Form der Instrumentalwerke dieser Epoche steht fest. Die Mittel, deren Haydn sich dazu bedient, sind: Die grundsätzliche Anwendung der Variationenform für den langsamen Satz, die Abstoßung der leichten Rondoformen im Finale und Ersetzung durch die höheren Formen, die der Sonatenform (die zweite Episode enthält die Durchführung) weitgehend angenähert sind. Das Finale der Symphonie mit dem Paukenwirbel (Nr. 103) ist insofern ein besonderer Triumph der Haydnschen Einheitsidee, als es ganz auf der Durchführung und Verarbeitung des Kopfthemas aufgebaut ist. Die langsamen Einleitungssätze der Symphonien werden zum symphonischen Prologe, der einer ideellen Gesamtschau auf das Ganze nahekommt. Besonders deutlich ist das in der zehnten Londoner Symphonie zu ersehen, deren tiefsinnige, einen Lieblingsgedanken Em. Bachs an Beethoven weitergebende Einleitung das Hauptthema des Adagio enthält. Es ist nicht verwunderlich, daß ein Geist wie der Haydns, dessen Pulsschlag auch in größter Zurückgezogenheit Herzschlag des musikalischen Weltgeschehens war, von dem Frühlingshauch der jungen Romantik nicht unbeeinflußt bleiben konnte. In ergreifender Weise gewinnen bei dem alten Meister die unbewußten Kräfte im Schaffungsprozesse an Bedeutung, tritt neben die durchgeistigte Handhabung der melodisch-motivischen Technik die Vertiefung des harmonischen Ausdrucks. Die terzverwandte Beziehung der Tonarten ist für den späteren Haydn schon ein so geläufiges Wirkungsmittel, daß der Meister es wagen kann, das Hauptthema der dritten Londoner Symphonie in einer Verunklarung der tonalen Verhältnisse statt in der Tonika G-dur in der Terztonart E-dur beginnen zu lassen. Ferner sind bemerkenswert als typische Stilmittel harmonische Überraschungswirkungen durch Rückungen und scharfe Kontraste, sodann die sehr häufigen Verdunklungen durch Modulation in die Unterdominantregion. (S^+, °S.). In der Coda des Andante der siebenten Londoner Symphonie (Nr. 104) fügt Haydn zu der ursprünglich schlicht diatonischen Linie des Schlußgedankens eine chromatisch aufsteigende Linie hinzu, und erreicht durch dieses genial-einfache Mittel eine gänzliche Umfärbung der ursprünglichen Melodie im Sinne einer romantisch verschwimmenden Dämmerwirkung (Beisp. 176).

Beispiel 176

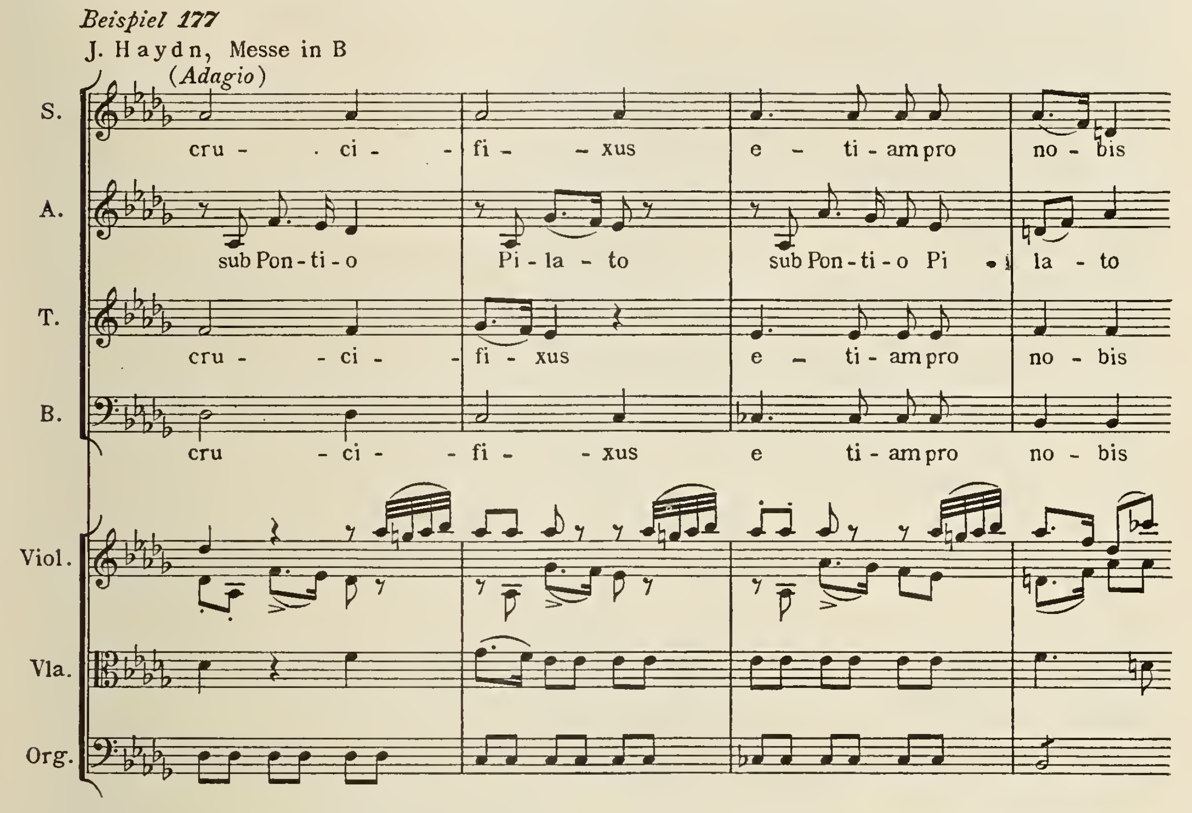


Die Kirchenmusik aus Haydns letzter Schaffenszeit ist ebensowenig wie die aus früheren Epochen von dem frei, was immer wieder von Fr. J. Thibaut bis zu Kretzschmar und Weinmann als unkirchlicher Geist gebrandmarkt worden ist. Dieser Mangel an Ernsthaftigkeit in der Kirchenmusik ist aber durchaus ein Teil des Kunstwollens Haydns, der erklärte: „Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er's mir schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Das ist der Blickpunkt auf eine Musik, die durchweg die naive Sinnenfreudigkeit des Neapolitanertums ausstrahlt. Ihre Naivität ist freilich da nicht zu verteidigen, wo in Fragen, bei denen es sich nicht um kirchlich oder weltlich, sondern schlechthin um richtig oder

verkehrt handelt, wie in dem Crucifixus der Theresienmesse von 1799 der Komponist versagt (Beisp. 177). Hier liegt in einem Beispiel, das leider nicht vereinzelt dasteht, ein solches Miß-

Beispiel 177

J. Haydn, Messe in B



verhältnis zwischen der schneidenden Tragik der Worte und dem schwelgerischen Ausdruck der Musik vor, daß nichts als die Jüngerschaft Hasses dem Komponisten als durchaus ungenügende Deckung dienen kann. Im ganzen aber sind gerade Haydns kirchliche Kompositionen, wie nur je des Meisters Schöpfungen Ausdruck eines rein Menschlichen, durch das sie, wenn auch nicht zur reinen Kirchenmusik im Sinne Thibauts, so doch zur wahren stets gerechnet werden müssen.

Für die beiden Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" ist es bedeutsam, daß ihre textlichen Grundlagen aus England stammen, dem Lande, das seit Shaftesbury so viel für den Durchbruch des wahren Naturgefühls bedeutet hat. Die Schöpfung als eine ursprünglich für Händel bestimmte Einrichtung des zweiten Teiles des verlorenen Paradieses von Milton knüpft direkt an das Händelsche Naturoratorium von der Art des Allegro, Pensieroso e Moderato an. Bedauerlicherweise hat der Bearbeiter van Swieten die Texte beider Oratorien mit einer Überfülle von poetischen Gemälden im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik durchsetzt, die Haydn selbst größtenteils später als „Quark" verurteilt hat. Wenn Sandberger („Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsymphonie") sagt, daß Haydn alle Errungenschaften der bisherigen Entwicklung der deskriptiven Musik in beiden Oratorien verwendet hat, so kann dies Urteil dahin noch erweitert werden, daß beide Werke in seltener Weise das Endergebnis eines Lebenswerkes darstellen, weil alle seine Einzellinien in sie ausmünden. Vergleicht man die Orchesterbehandlung in Ritorno di Tobia mit der in den beiden Oratorien, so steht der Verbundenheit mit dem uniformen Stil des neapolitanischen Oratoriums, „den Passagen, die zu jeder Leiden-



115. Frontispiz zu Haydns „Schöpfung" von Pierre-Phil. Choffard. Französ. Ausgabe 1801.

schaft sich gleich gut schicken" (Sulzer), hier die absolute Freiheit entgegen, die der Meister der Symphonie und des Streichquartetts sich errungen hat. Wie weit ist das Gesichtsfeld dieses Musikers, der noch in seinen Jahren bei der Schilderung des Höllengeistersturzes der Schöpfung, oder im Sturmchor der Jahreszeiten die neuen Stilmittel der realistischen, französischen Revolutionsdramatik sich zu eigen machte. Dem anderseits aber auch eine so tiefsinnige symbolhafte Schilderungsweise zu Gebote stand, wie bei der Stelle der Schöpfung: „Hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich", wo die weitgeschwungene Linie des Fagott nur die hinter dem Bilde liegende Idee des Textes zum Ausdruck bringt (Beisp. 178). Aus der Sphäre des Idyllenoratoriums des Rokoko wachsen „Schöpfung" und „Jahreszeiten" zur vollen Höhe der klassischen Idylle empor. Auf Haydns Meisterwerke paßt das Wort, das Schiller über die Gattung gesprochen hat: „Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird."

In noch weit höherem Maße als das Schaffen Em. Bachs ist das Haydns das Sich-Durcharbeiten durch die an Zeit und Mode gebundene Kunst zur Höhe der klassischen Reinheit und Vollendung. Am Einzelnen ist das ebenso zu erschauen wie am Ganzen: An dem im fortschreitenden Werke immer einfachere und klarere Linienzüge annehmenden Figuren- und Pas-

Beispiel 178

J. Haydn, Die Schöpfung

(*Andante*)

Fl p

Viol. p

I. Solo

Fag. p

Gabriel (hier) wölbt der Hain zum küh - len Schir - me sich;

B p

sagenwerk, wie an der schroffen Ablehnung jeder improvisierenden Zutat. Die Überwindung der galanten Technik wird durch einen Ausspruch des Meisters von weittragendster Bedeutung gekennzeichnet: „Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß anzupassen und zu soutenieren. So suchte ich mir zu helfen und das ist es, was so vielen Komponisten fehlt, sie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben, aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat". Haydn aber erstrebt und erreicht das Ungebrochene, nicht galant aneinander Gestückelte. Sein Werk ist organische Ganzheit. Es besteht kein Zweifel, daß zur Erreichung dieses höchsten Kunstzieles die Beziehungen des Meisters zu Mozart sehr viel beigetragen haben. Erfolgte doch in dieser Freundschaft eine ähnliche Ergänzung durch Polarität, wie in dem Freundschaftsbunde Goethes und Schillers. Gab doch auch Mozart, der universell Gebildete, dem älteren Künstler die Ergänzung, die — man denke an Haydns Ausspruch über die erstrebte italienische Schulung — diesem mangelte. Aber er gab sie Haydn zu einer Zeit, als dieser bereits nach seiner eigenen Auffassung „original" war, als eine Verarbeitung höherer Art der von Mozart ausgehenden Einwirkungen statthaben konnte. So verschmolz die Mozartsche Kantabilität mit Haydns — nach einem Urteil des Wiener Diarium von 1766 — „feiner und edler Einfalt" in den Werken des Spätstils zu einer die Tragweite der „Mozartismen" weit überragenden geistigen Einheit. Bleibendes Denkmal der herrlichsten, uneigennützigsten, brüderlichsten Musikerfreundschaft des Jahrhunderts.



116 Haydns erster Grabstein auf dem Hundsturmer Friedhof in Wien, gesetzt von Sigismund Neukomm.

WOLFGANG AMADEUS MOZART.

Der Sinn des Jahrhunderts erfüllt sich. Seine Pläne, Wünsche, Hoffnungen und Ziele erhalten, soweit sie zu realisieren waren, Gestalt im Werke seines größten zusammenfassenden Genius.

Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Die Ausbildung des Wunderkindes leitete in mustergültiger Weise der Vater Leopold, der bereits den sechsjährigen Sohn den süddeutschen Residenzen München und Wien als trefflichen Musiker vorstellen konnte. Die im folgenden Jahre unternommene Kunstreise führte über Paris nach London. In die Zeit vor der ersten italienischen Reise fällt die Komposition des ersten Oratoriums (Die Schuldigkeit des ersten Gebots) und der ersten Oper „La finta semplice", sowie die des ersten deutschen Liederspiels „Bastien und Bastienne". In Italien trat der junge Mozart mit allen hervorragenden Musikern von Sammartini bis zu Jommelli und Padre Martini in Berührung, gewann er die bedeutendsten äußeren Ehrungen seines Lebens. Auf die äußerlich stille, an kompositorischen Erträgen überreiche Salzburger Epoche folgten die Wanderfahrten nach Mannheim und Paris, wo Mozart den Verlust seiner geliebten Mutter erlitt. Nach der Aufführung des



117. Blick von Mozarts Geburtszimmer. Im Hintergrund ein Turm der von Fischer von Erlach erbauten Kollegiumskirche.

für München geschriebenen „Idomeneo" (1781), erkämpfte sich der Salzburger Hoforganist den heißersehnten, für seine Weiterentwicklung notwendig gewordenen Weg ins Freie, nach Wien. Freilich haben sich die Hoffnungen des Künstlers, der sich 1782 mit Konstanze Weber, der Schwester seiner Jugendgeliebten Aloysia, verheiratete, nicht erfüllt, und der Komponist, der der deutschen Opernunternehmung Josefs II. durch die „Entführung aus dem Serail" den glanzvollsten Erfolg verschaffte, ist nicht über die bescheidene Anstellung als k. Kammerkomponist mit 800 fl. Gehalt hinausgelangt. Selbst die Oper „Le Nozze di Figaro" vermochte ihrem Schöpfer kein höheres Ansehen bei den Wienern zu verschaffen, die auch dem „Don Giovanni" (1787), der nur in Prag hellen Jubel entfachte, lange Zeit hindurch verständnislos gegenüberstanden. Die Höchstspannung der Kräfte — schrieb doch Mozart in den beiden letzten Lebensjahren außer zahlreichen anderen Werken nicht weniger als drei Opern — führte zur Katastrophe. Am 5. Dezember 1791 entsank die Feder, die noch bis zuletzt am Requiem gearbeitet hatte, der Hand des Meisters für immer. In einer allgemeinen Begräbnisstätte, in einem Armengrab fand der zermürbte Leib eines der erlauchtesten Glieder des deutschen Volkes seine letzte Ruhestätte.

Lange ist die Bedeutung Leopold Mozarts als des klarblickenden Wegbereiters seines großen Sohnes vom Gestrüpp der Vorurteile umwuchert gewesen. Heute aber, da die wesentlichen Äußerungen von Vater und Sohn gegeneinander abgewogen werden können, wissen wir, wie notwendig die feste Hand Leopolds dem werdenden Künstler war. Einem Zuwenig an Halt, Charakterstärke und innerer Festigkeit auf der einen Seite mußte auf der anderen Seite das Zuviel einer oft die Grenze des Rationalistischen streifenden Erziehungsmethode sich entgegenstemmen. Nicht, auf daß Wolfgangs „jäher und hitziger Geist" auf die öde Mittelstraße des Philisteriums sanft geleitet werde, sondern, daß der allzu Sorglose über die verhängnisvoll drohenden Klippen seines jungen Lebens hinwegkommen konnte. Leopolds kraftvoller, in das Mannheimer Liebesgetändel hineingedonnerter Ruf: „Fort mit dir nach Paris! und das bald, setze dich großen Leuten an die Seite — aut Cäsar aut nihil!" war nicht der einzige Machtspruch, der Wolfgang vor den verhängnisvollen Folgen seiner „fliegenden Einfälle" bewahrte. Das in dem gleichen Mannheimer Briefe vom 12. Februar 1778 ausgesprochene Wort, daß er den Sohn allzeit „wie ein Diener seinen Herrn bedient" habe, ist nicht nur die größte Huldigung, die dem Genius Wolfgangs je widerfuhr, es ist zugleich auch der bedeutendste Ruhmestitel Leopolds selbst. Denn es enthält in sich die Wotanstat, das Zurückweichen eines noch Kraftvollen vor dem ewig-Jungen, dem Werdenden. Leopold Mozart war, als er die eigene kompositorische





118 u. 119. Mozarts Eltern, Leopold und Maria Anna geb. Pertl. Unbekannter Salzburger Maler. (Mozarteum.)

Tätigkeit fast ganz vor dem Erziehungswerke zurücktreten ließ, weder ein äußerlich noch innerlich Überwundener. Seine gediegene Schreibweise, die bei all ihrer süddeutschen Realistik nach einem Worte Schubarts „gründlich und voll kontrapunktlicher Einsicht" war, barg noch be-

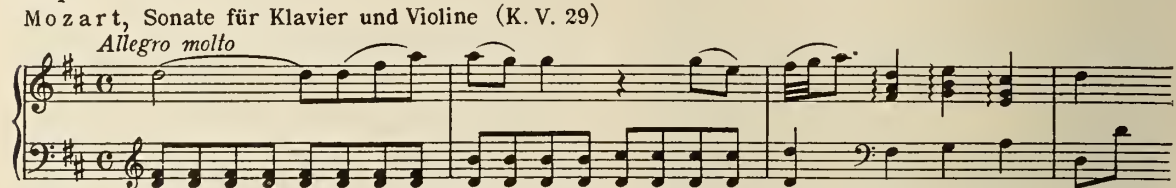


120. Aus dem Londoner Notenskizzenbuch Mozarts.

deutsame Entwicklungsmöglichkeiten. Von diesem Punkte führen die ersten Verbindungslinien zu Wolfgang hinüber, den Leopold in dem Notenbuch von 1762, in dem neben süddeutschen norddeutsche Musiker besonders vertreten waren, über den traditionellen, süddeutsch-italienischen Horizont hinausschauen ließ. Den zweiten Ring von Wolfgangs Künstlerschaft schmiedete Leopold Mozart, als er den Sohn mit der Pariser Instrumentalmusik der Eckardt, Schobert, in London mit der Kunst Abels und Johann Christian Bachs bekannt machte. Kein zweiter Musiker hat Mozart auch nur annähernd so sehr und so lange gefesselt, als Johann Christian Bach, und zwar vornehmlich durch sein kompositorisches Grundproblem, die Variierung des Spannungsverhältnisses von Grazie und Empfindsamkeit in elementaren, wie in höheren formalen Beziehungsverhältnissen. Weit wichtiger als zahlreiche der handgreiflichen thematischen Angleichungen der beiden Komponisten ist diese, wie ein elektrischer Funke von dem älteren auf den jüngeren Künstler überspringende, feinnervige Handhabung der dualistischen, instrumentalen Technik auf der vollen Höhe spätrokokohafter Bewußtheit. Der Anfang dieser Technik möge aus dem Thema der Klaviersonate (K. V. 29) ersehen werden (Beisp. 179), in der

Beispiel 179

Mozart, Sonate für Klavier und Violine (K. V. 29)



das funkensprühende Umschalten aus der Kantabilität zu kapriziöser Galanterie noch mehr knabenhaft abgeschaute Bachgeste ist, denn ein Stilmoment, von dem erst auf einer höheren selbständiger erbauten Basis zu reden sein würde. Sie ist früh genug erreicht. Die ersten großen Arbeiten, wie das Oratorium „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes" und die Schuloper „Apollo und Hyazinthus" sind in der Hauptsache noch auf das gerichtet, was Wolfgang selbst als das Annehmen und Nachahmen „aller Art und styl von Compositions" gekennzeichnet hat. Erst die Opera buffa des Zwölfjährigen: „La finta semplice" verrät die wachsende Selbständigkeit. Gewiß ist das Werk ein „dramatischer Fehlschlag" (Abert), aber im Rein-Musikalischen bedeutet es die Erschließung neuer Geistesprovinzen für den heranreifenden Künstler. In der Erfindung aus dem Geiste des Instrumentes sowohl, wie in der erstaunlichen Beherrschung der beweglichen, kleinmotivischen Technik der Opera buffa (vgl. das seelenvolle Oboenthema der Arie Rosinas, Beisp. 180).

Beispiel 180

Mozart, La Finta semplice

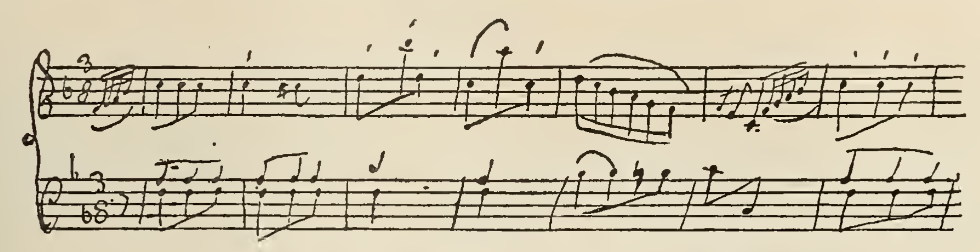


In der Messekomposition steht der junge Künstler bereits in der Pater Dominicus-Messe von 1769 auf den Zinnen des neapolitanisch-Hasseschen Baues. Das Bestreben, die einzelnen Unterteile der Messe motivisch zusammenzuhalten, den Ausdruck abseits von Schema und



Leopold Mozart und seine Kinder Marianne und Wolfgang Amadeus in Paris, 1763.
Gemälde von Louis de Carmontelle. Museum, Chantilly.





121. Bleistifthandschrift aus dem „Londoner Notenskizzenbuch".

Tradition aus der inneren Kraft des Wortes selbst zu schöpfen, führt in dem „Qui tollis" schon zu echtestem, leidenschaftlichem Mozartschen Espressivo. Das mystische „judicare vivos et mortuos" beweist, mit welcher Überlegung der junge Komponist typische Operneffekte — hier solche der Ombra-Szene — in eine gänzlich andere geistige Sphäre umzudeuten verstand.

Der Gesamtform der opera seria trat der junge Mozart, als er in Italien in die Reihe der einheimischen Meister einrückte, nicht mit jener Sicherheit gegenüber, wie noch Otto Jahn annahm, der in den Mängeln der Jugendopern (Mitridate 1770, Ascanio in Alba 1771, Lucio Silla 1772, Sogno di Scipione 1772) vornehmlich solche der herrschenden Auffassung der Zeit ersah. Hier fehlte dem Komponisten ersichtlich zu seinem Schaden die Tradition, in die jeder mittelmäßige italienische Opernkomponist schon von Jugend an hineinwuchs. Auf dem benachbarten Schauplatz des Oratoriums, in Metastasios „La Betulia liberata" von 1771, hat er diese Sicherheit in der Handhabung der italienisch-dramatischen Form sich errungen. Sich vorsichtig von der Hasseschen Pellegrini-Partitur, die das scharf erkennbare Vorbild bleibt, vortastend, unternimmt Mozart es, die personelle Charakteristik seines Meisters zu verschärfen und zu vertiefen. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er den von den Italienern zumeist oberflächlich behandelten Gesängen der Sekundarier, in denen zum Teil das Feinste, Reizsamste (Amitals Arien: Quel nochier und Con troppo rea), wie auch das Tiefste und Kraftvollste der Partitur sich birgt. Als ein Symbol der verinnerlichten Dramatik ragt die Ouvertüre des Werkes auf, deren innere Geschlossenheit — erster und letzter Satz sind motivisch angeglichen — und wahrhaft tragischer Ernst eine selbst für einen Mozart außergewöhnliche Reife bekunden.



122. Aloysia Lange als Zemire (Grétry) von Joh. Esaias Nilson, 1784.



123. Notentitel zu Op. 6.

Der gleiche Zug zur Vertiefung zeigt sich auf kammermusikalischem Gebiete in den Streichquartetten der Jahre 1772—1773 (K. V. 155—160). Der erste Satz des Quartetts in C-dur wird erkennbar zum Wendepunkt von den Italienern zum Quartettstil Haydnscher Art. Haydnsch ist hier das kecke Hineinspringen in die Schlußgruppe. Haydnsch ist auch die mit urplötzlichem Stimmungsumschwung einsetzende, im Ausdruck gewaltig konzentrierte, kurze Koda.

Wie sein großes Vorbild wird auch der junge Mozart von der leidenschaftlichen Gärung der Wertherzeit erfaßt. Ein beredtes Zeugnis von dieser Stimmung legen die sechs Violinsonaten (K. V. 55–60) ab. Dem von Wyzewa und St. Foix schon genannten Paten dieser Mozartschen Kompositionen — Sammartinis 1776 veröffentlichtem Sonatenwerke — sind zum mindestens noch Johann Schobert, Johann Christian, wie auch Phil. Em. Bach zuzuzählen. Der junge Künstler, der besonders in der Sonate in c-moll unbedenklich aus dem Formelschatze des pathetischen Zeitstiles schöpft, ringt sich andererseits auch schon mit Erfolg aus der Umklammerung durch die Vor- und Nebenmeister los. Am wirkungsvollsten in der leidenschaftlichen und trotzigen Sonate in e-moll, in der sich Mozart eine Aufgabe stellte, deren vollständige Bewältigung ihm jedoch erst in der zweisätzigen Sonate in der gleichen Tonart (K. V. 304) aus der Zeit der Mannheim-Pariser Reise gelang. Die gewaltigste Eruption des die Jünglingsseele aufwühlenden Sturmes und Dranges ist die Symphonie in g-moll von 1773 (K. V. 183). Ein gigantischer Block, zusammengehämmert und zusammengeschweißt von einer Kraft, wie sie in solcher Wucht für eine Stunde über-

mächtiger Gesichte sich zusammenballen mochte. Die ideelle, wie die materiell-technische Einheit der Symphonie ist vollkommen. Die Aufhellung im Trio des Menuetts, das wie ein galantes Zitat wirkende zweite Thema im Andante, zeugen von einem fein abwägenden Kunstverstand. Das Ganze ist ein dröhnender Hammerschlag gegen die Gesellschaftsmusik der Zeit. Der Schlußsatz mit seiner die Energien straff zusammenfassenden Koda erscheint wie Hohn auf die Tendenzen des zeitüblichen frohen Ausklanges. Erst in der 1775 als Karnevalsoper für München geschriebenen „La finta giardiniera" ist solche Höhe wieder erreicht. Der von einem unbekannten Dichter mit der Musik Anfossis 1774 in Rom zuerst aufgeführte Text bot ein bewegliches, wenn auch nicht gerade übermäßig geistreiches Spiel der bekannten Typen der Buffa, in das Mozarts Hand umgestaltend eingriff. So sehr, daß die weibliche Hauptfigur — Sandrina — aus einer Gestalt der komischen Oper zu einer Heldin der Seria umgestaltet wird. Der Umschlag aus der leichten, beschwingten Sphäre in tragisches Pathos des Mittelteils in Sandrinas Arie „Una voce sento al core" wäre für das Stilgefühl eines zeitgenössischen Meisters der opera buffa undenkbar gewesen. Mozart aber experimentierte mit der Form, und mußten in der dramatischen Charakteristik der Einzelgestalt die Versuche auf das, was erst im Figaro erreicht wurde, noch unvollkommen ausfallen, so sind anderseits zahlreiche Partien der Oper, wie die Arietten Serpettas und Nardos, und das Versöhnungsduett des dritten Aufzuges vollkommene Wegzeiger für das spätere Meisterwerk.



124. Mozarts Gattin Konstanze geb. Weber, von Jos. Lange, 1783.

Will man in den meisten Kompositionen der Salzburger Zeit bis zur Aufgabe des Dienstes als erzbischöflicher Konzertmeister im Jahre 1777 mit Wyzewa und St. Foix den Triumph der Galanterie ersehen, so muß man diesen Begriff als einen höchstpersönlichen erfassen. Der von außen Beengte, Umschnürte wird nun zum Mikrokosmos des erfüllten Rokoko. Noch einmal sterbend zieht es den Schleier von der Überfülle seiner blendenden Reize. So präsentieren sich die bedeutendsten Kompositionen dieser Jahre: Die Haffnerserenade, aus der Serie der Violinkonzerte die Konzerte in G-dur (K. V. 216) und in A-dur (K. V. 219), aus der Reihe der Klavierkonzerte das Konzert in Es-dur (K. V. 271). Haben diese Konzerte auch nicht die gestraffte Form der späteren, so führt die Gedankenfülle doch nicht zur verunklarten Form, sind ihre Einfälle ewige Muster einer auf ihrem Gipfel angelangten, von Schönheit durchglühten Sinneskunst, die keiner Steigerung mehr fähig war. Die konzertante Technik ist ein gelockertes Wechsel-



125. Das „Bäsle", Maria Anna Mozart in Augsburg. Zeichnung Mozarts in einem Brief vom 10. V. 1799.



126. Mozarts Handschrift. Aus „Figaros Hochzeit". (Staatsbibl. Berlin.)

spiel, das die Stelle des alten Gruppenwechsels einnimmt. Wie sehr dabei alle virtuosen Nebenabsichten ausgeschaltet sind, zeigt das Zerbrechen des Themas zwischen Soloinstrument und Orchester am Schluß des Andantino des Es-dur-Klavierkonzertes, das hier zu ähnlich gelagerten, rein expressiven Formtendenzen führt wie am Schlusse des Trauermarsches in Beethovens Eroica.

In den Kompositionen des Mannheimer und Pariser Aufenthaltes ist die Spiegelung des Musikgeistes beider Kunstzentren eine im Grunde für Mozart wenig belangvolle Angelegenheit. Und sein Zugeständnis an den pastoralen Geschmack der Franzosen im Andante der Pariser Symphonie ist für seine Entwicklung kaum mehr von Wichtigkeit als die übertriebene Anwendung etwa der Mannheimer Detaildynamik in den Mannheimer und Pariser Klaviersonaten. Hingegen haben die Violinsonate in e-moll und die Klaviersonate in a-moll (K. V. 310) eine bevorzugte Stellung im Schaffen des Komponisten. Einmal als ergreifende Seelenbekenntnisse, dann aber auch wegen ihrer klassischen Reinheit der Form. Es ist jene klassische Form, die noch wird, die sich noch aus dem Inneren, aus dem Gehalte ergibt, die weder Norm noch starres Schema darstellt.

Die Reihe der großen dramatischen Werke eröffnet die für München geschriebene Oper „Idomeneo re di Creta", bei der die Mischung französischer und italienischer Stilelemente schon durch die von dem Salzburger Hofkaplan Abbate Varesco besorgte Umarbeitung des alten Textbuches von Danchet vorbedingt war. In dieser Verbindung aber bestimmt die metastasia-

nische Zeichnung und Konstellation der Charaktere die Grundlinie. Der dramatische Konflikt des zwischen dem Vater und der Geliebten stehenden Sohnes mußte den Komponisten, dessen Seele gerade einen gleichen Kampf durchtobt hatte, zur Siedehitze erglühen machen, und aus diesem Miterleben heraus formt sich die Heldin Ilia zur rührendsten und ergreifendsten Gestalt der Mozartoper neben der Gräfin aus Figaros Hochzeit. Zugleich aber ist sie auch eine Figur voll dramatischen Lebens, deren drei Arien nicht die übliche Zustandsschilderung, vielmehr eine wirkliche psychologische Entwicklung darstellen. Hier, wie in den Chorpartien gewann das „Drama“ innerhalb der Opernform gewaltig an Boden, insbesondere auch in dem Quartett des dritten Aktes, diesem unvergleichlichen Meisterstück feinster individueller Charakterisierungskunst im Ensemble.



127. Aus Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro“. Pariser Ausgabe von 1785. Stich nach St. Quentin von Lingé.

Mit Idomeneo wandte sich Mozart für lange Zeit von der Opera seria ab, und nach zwei Anläufen, den Fragment gebliebenen Opern, „L'oca del Cairo“ und „Lo Sposo deluso“ schrieb er im Jahre 1786 das Meisterstück der Opera buffa „Le Nozze di Figaro“. In ganz anderem Sinne, als noch Jahn annahm, hauchte Mozart der trefflichen, von da Ponte besorgten Umarbeitung der politisch-satirischen Komödie des Beaumarchais eine neue Seele ein. Ihre Kräfte äußern sich nicht nur als „Empfindung“ im Sinne des verdienten Mozartbiographen, vielmehr als das über die Fähigkeit des reinen Wortdramas hinausreichende Unaussprechliche. Man mag das aus der Exposition ersehen, den Duetten zwischen Figaro und Susanne, deren dramatische Innenform von größter Bedeutung für die Einschätzung des Dramatikers Mozart ist. Inmitten der harmlosen Vorfreuden künftigen Eheglücks erwacht im zweiten Duett in Figaros wiederholt gedehntem „pian — pian“ die Ahnung des von dem Grafen drohenden Unheils. Die Technik, mit der Mozart hier hinter dem Buffa-Getändel den ernsten Hintergrund des Werkes aufblitzen läßt, bis zu dem Augenblick am Ende des ersten Teiles der Kavatine, an dem Figaro als der eigentliche Lenker der dramatischen Geschehnisse hingestellt wird, ist musikdramatische Technik, zu deren Wirksamwerden es für Mozart nicht einer Zerstörung der Opernform im Sinne Wagners bedurfte. Die Arie verliert in Figaros Hochzeit den Charakter als Hauptform der dramatischen Charakterisierung, da ihr die dramatischen Ensembles in doppelter Anzahl gegenüberstehen, und nur die eine Gestalt der Opera seria, die Gräfin — auf die Mozarts Blick schon ahnungsvoll gerichtet war, seit er über hundert „Büchel“ auf ihre Brauchbarkeit geprüft hatte



128. Die Familie Mozart. Gemälde von Joh. Nep. de La Croce. 1781. Mozarteum, Salzburg.

(Brief vom 7. Mai 1783) ist durch das typische Stilmittel der ernsten Oper charakterisiert. Da die Gräfin die einzige nicht handelnde, sondern passive Gestalt des Werkes ist, enthüllt Mozart mit feinem Bedacht ihre Wesensart allein in der Arie. Der arioseStillstand, der so oft in der italienischen Oper sich als Hemmschuh der dramatischen Entwicklung erwies, wird damit zur innerlich begründeten, dramatischen Notwendigkeit.

Als eine Auswirkung des Prager Erfolges von „Figaros Hochzeit“ entstand auf Bestellung des dortigen Theaterunternehmers Bondini im Jahre 1787 „Don Giovanni“. Trotz des Ausspruchs Goethes, der tausend Gegenansichten niederzuschlagen fähig sein sollte, daß die Musik zu Faust im Charakter des Don Juan sein müßte, sind die Stimmen, die in dem Werke eine echte Opera buffa sehen, bis heute nicht verstummt. Es sei nur an die Urteile Edward J. Dents (Mozarts Opern, S. 139ff.) oder Karl Hagemanns („Der Mime“, S. 338) erinnert. Aber weder aus der Entwicklung der Opera buffa noch aus der Mozarts finden diese Urteile ihre Rechtfertigung. Beide Entwicklungslinien laufen schon in Figaros Hochzeit nicht mehr parallel. Dort ging es noch um eine Umwandlung der Gattung und ihrer Teilformen von innen. Im „Don Giovanni“ aber schreitet Mozarts Kunstwille von der Umgestaltung zur Neugestaltung. Zu einer solchen, die nicht einen Stiltypus zu einem anderen Typus umformt, die vielmehr zu einer im Schema nicht gebundenen Form führte. Im Anschluß an Dents Wort, daß Leporellos schwatzhaft wiederholte Achtel — in der Introduktion — in einer Seria nicht gedacht werden könnten, mag auf das hingewiesen werden, auf das es hier ankommt: Auf den Gegensatz zwischen romanischer und germanischer Auffassung von Komik. Für den Romanen ist Komik ein Problem, das er schematisiert, für den Germanen ein mit Person und Situation innig verknüpfter Strukturzusammenhang. Unsere Einstellung wird in der von Dent gemeinten Szene immer die auf der Bühne stehende Individualität in ihrer Gesamtverfassung erschauen. „Don Giovanni“ selbst wird dabei für unser Empfinden ebensowenig durch das Geplapper Leporellos eine komische Figur werden, wie etwa Hans Sachs durch das närrische Ständchen Beckmessers etwas von dem Ernst verliert, der ihn umzittert. „Don Giovanni“ ist weder

eine Opera buffa mit ernsten Gestalten (Parti serie), noch eine Semiseria. Das Werk ist vielmehr die Auflösung der romanischen Typenform in die Form der inneren, strukturellen Beziehungen. Dieses Hinauswachsen über die italienische Gattung tritt schon bedeutsam in der Umgestaltung der dichterischen Vorlage des „Convitato di pietra“ von Giuseppe Bertati hervor, bei der die Beteiligung Mozarts zwar aktenmäßig nicht zu belegen ist, aber aus zwingenden psychologischen Gründen schon von Chrysander und Abert angenommen wurde. In Bertatis Libretto war „Don Giovanni“ noch galanter, von Blume zu Blume flatternder Kavalier. Durch die Austilgung der Donna Ximena, der vierten Geliebten, die Vertiefung der Charaktere Donna Annas und Elviras erhalten die Beziehungen des Helden zu den drei Frauen den Charakter höchst notwendiger dramatischer Hauptentwicklungslinien, werden Donna Anna und Zerline die äußersten Gegenpole der dämonischen Liebesleidenschaft Don Giovannis, die zum Untergang führt, als sie die menschlichste Form der Liebe, die Mitleidliebe (Pietade io sento!) Elviras in den Staub zerrt. Durch dieses klare Hervortreten einer Grundidee, von der alle Fäden auslaufen, tritt „Don Giovanni“ als Stilform neben die höchstentwickelte Situationsdramatik der Italiener, wie neben die empfindsame von Piccinni abzweigende Richtung, mit denen zwar im einzelnen (Finale des 2. Aufzuges, Charakter der Zerline) noch Bindungen bestehen. Um aber am vielsagenden Einzelbeispiel Mozarts Selbständigkeit gegenüber der Technik der Opera buffa zu kennzeichnen, sei auf den Schluß der Introduktion, wie auf den Beginn des Sextettes (Entdeckung des Don Giovannis Stelle vertretenden Leporello) hingewiesen (Beisp. 181). Keinem Italiener wäre die musikalische Angleichung in den Sinn gekommen, die Mozart bringt,



129. Der erste Don Giovannidarsteller Luigi Bassi in Prag. 29. X. 1787.

Beispiel 181





130. Mozart in Berlin bei der Aufführung von „Belmonte und Constanze". 19. V. 1789. (Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend N. F. 21.)

Diese Vorstellung soll Mozart heimlich besucht haben. Als einer der Geiger einen falschen Ton spielte, rief er: „Will Er mal fis greifen".

weil er die Situationen als im höchsten Grade typische Spiegelungen von Don Juans Wesen ersieht: Seiner hier bis zur Tötung, dort bis zur tiefsten Erniedrigung der Geliebten gehenden Dämonie. Dramatische Charakterisierung aus der Grundidee, nicht — romanisch —aus Situation oder Charakter.

„Wir foppen die Leute miteinander, daß es lustig ist." Setzt man dieses Wort Mozarts mit dem Blick auf einen der größten deutschen Humoristen, im Sinne Jean Pauls als Motto vor „Così fan tutte", den Ausklang der italienischen komischen Oper, so wird man ihren Stilcharakter richtig erkennen. Die Oper ist wahre buffa im Sinne Jahns. Aber sie ist noch mehr, ist ihre spielerischste, beweglichste Spiegelung in Hirn und Herzen Mozarts. Der Komponist verzichtet hier keineswegs auf die bekannten Stilmittel der buffa. Aber es ist doch bezeichnend für den Charakter des Werkes, daß Mozart, der in der Vergiftungsszene durch das Mißverhältnis zwischen Wortsinn und musikalischem Ausdruck die köstlichsten Wirkungen erzielt, bei der Zuspitzung der Situation, in der eigentlichen Liebesszene, dort, wo die Italiener alle Regeln der Komik bis zur verzerrenden Karikatur zu ziehen pflegten, die Typencharakteristik aufgibt. Mozarts in fast tragischem Tone den an ihm begangenen Verrat bejammernder Ferrando kann sich getrost jenen melancholischen Narren Shakespeares an die Seite stellen, in denen — um nochmals mit dem feinsten Kenner des deutschen Humors zu sprechen — die Weltverlachung am höchsten getrieben wird.

Mozarts Tätigkeit für das deutsche Singspiel (Bastien und Bastienne, Zaide) führten schneller als auf dem Gebiete der italienischen Oper zu dem Meisterwerk der Gattung „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail" (1781). Die Einblicke, die der Künstler während der Arbeit an der Oper in seine geistige Werkstatt tun läßt, gehen darauf hinaus, daß dem landläufigen Standpunkte der welschen komischen Oper, in „der ganz die Musik herrscht", und dem schon höherstehenden einer Oper, „in der der Plan des Stückes gut ausgearbeitet ist", die eigene Auf-



131. Kostümierung zur „Zauberflöte", Federzeichnung und Aquarell von Georg Melchior Kraus. Schloß Tiefurt. (Nach: Neubert, Goethe und sein Kreis.)

fassung entgegengestellt wird, bei der „der gute Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben imstande ist", sich als verständnisvoller Mitarbeiter dem Dichter zugesellt. Leider ist Stephanie, der Bearbeiter des Bretznerschen Textes, auf die bedeutsamste, von Mozart vorgeschlagene Umänderung nicht eingegangen, die große Entführungsszene, „das scharmante Quintett" am Anfang des dritten Aufzuges, zum Finale des zweiten Aktes und damit zum dramatischen Angelpunkt des Ganzen zu machen. So erreichte die Entführung nicht jene hohe Form, der Mozart zustrebte. Das Werk blieb ein Singspiel, in dem neben dem Schluß — Vaudeville nach dem Muster der opéra comique auch die echte „wälsche Bravourarie" ihren Platz hat. Und dennoch bedeutete der über das Ganze ausgegossene verhaltene, echt deutsche Geisteshauch, wie er über Belmontes Gesängen oder über Konstanzes Arie in g-moll liegt, mehr für unsere musikalische Dramatik, als die gesamte Stileinheitlichkeit des norddeutschen Singspiels.

Schon der gewichtige Anteil Mozarts an der Gestaltung des Textes der Entführung legt die Vermutung nahe, daß er auch bei der Umwandlung der ursprünglich nur als Maschinenkomödie angelegten „Zauberflöte" die treibende Kraft war. Es scheint weit weniger glaubhaft, daß der auf Modewirkungen eingestellte, quecksilbrige Emanuel Schikaneder die Richtung der Quelle, des Wielandschen Märchens „Lulu oder die Zauberflöte", im Finale des ersten Aufzuges aufgab, als daß vielmehr der in seinen letzten Jahren das Leben mit ernsten Augen anschauende Mozart es war, der den Text auf die neue, ethische Grundlage stellte, ihm so seinen „höheren Sinn" (Goethe) gab. Wie „Don Giovanni" hat auch die „Zauberflöte" ihre Grundidee in dem Kontrast zweier feindlicher Gruppen, Mächte, Welt- und Kunstanschauungen. Die



132. Schikaneder, von Joh. Löschenkohl.

Königin der Nacht und Sarastro sind ihre symbolischen, ruhenden Pole. Ihr Gegeneinanderwirken vollzieht sich nur in den Verfechtern ihrer Ideen bis zu dem inneren Kampf, der in den Seelen des Paares Tamino-Pamina ausgefochten wird. Die Verknüpfung der einzelnen Fäden zum Ganzen ist als Inbeziehungsetzung aller Teile auf die Grundidee nicht opernhafte, vielmehr musikdramatische Technik, wie schon Richard Wagner erkannt hat, daß in dem Gebiete der Zauberflöte das deutsche musikalische Drama zu Hause sei (Ges. Schr. I, 164). Man beachte, mit welcher Feinheit Mozart die inneren verwandtschaftlichen Beziehungen der Pamina zur Königin in einer leicht italienischen Färbung ihrer Gesänge ausdrückt, während Tamino auch musikalisch-stilistisch zwischen beiden Gruppen, der mit tiefer Symbolik den Stil der Seria vertretenden Königin und Sarastro steht. In den Sarastroszenen vollzieht sich der Übergang zu dem spirituellen deutschen Gesangstil, dessen direkte Wirkungen sich noch bis in die Gesänge des Königs im Lohengrin erstrecken. In den rezitativischen Wechselreden Taminos und der Priester findet Mozart den aus dem lebendigen Sprachakzent geborenen deutschen Deklamationsstil, auf dem alle späteren Aufbauten unseres deutschen dramatischen Rezitativs ruhen.

Die Bedeutung der Polyphonie, wie sie sich in der Ouvertüre, in der Übernahme Kirnbergerscher und Biberscher cantus firmus-Melodien im Gesang der Geharnischten zeigt, lenkt den Blick auf die durch Baron van Swieten Mozart vermittelte Kenntnis der Musik Joh. Seb. Bachs und Händels. Die gewaltige Erschütterung, ein romantisches Vorbeben, das der Künstler damals erlebte, führte alsbald über ein kurzes Stadium der Nachahmung zu innigstem Vertrautsein mit dem Stile der beiden Großmeister, und zu einer Aufsaugung desselben ins eigene Ich, die nicht den geringsten Verlust an Originalität erbrachte, vielmehr nur technisch-geistige Vertiefung. Zu gleicher Zeit aber war auch die für Mozart kaum minder wichtige Auseinandersetzung mit der Wesensart der Kunst Haydns auf dem Punkte angelangt, daß er durch die Widmung der zwischen 1782 und 1785 geschriebenen Streichquartette an Haydn zugleich mit dieser Dankabstattung erweisen konnte, daß er sich auf dem ureigenen Gebiete des Altmeisters diesem ebenbürtig fühlte. Die nahe Verwandtschaft mit Haydns Quartettstil hat Mozart nie verleugnet, so wenn er im Andante cantabile des Quartetts in C-dur dicht an Haydns klein-motivische Arbeit heran-

rückt, oder wenn er in der Durchführung des ersten Satzes des Quartetts in d-moll die thematische Arbeit bis zur Grenze der Zerstäubung des Melodischen treibt. Aber die Zeit der bloßen Annahme fremder Stile ist für Mozart vorüber. Hier ist eine Stilverwandtschaft gegeben, bei der trotz allergrößter Nähe gerade das individuelle Moment in subtilster Weise gewahrt bleibt.

Das Wahrzeichen von Mozarts später Kammermusik ist das Aufgeben jeder Schwere gedanklicher wie technischer Art. Selbst die kontrapunktliche Arbeit tritt da, wo der Künstler sie anwendet, in ihrem aufgelockerten Wesen nicht in schroffen Gegensatz zu der durchgeistigten Homophonie des Mozartschen kammermusikalischen Spätstils. Zur Klarheit einer von rhythmischer und harmonischer Problematik unbeschwerten Erfindung gesellt sich eine Freude am Klang, an der sinnlichen Tonfülle, die sich oft in homophoner oder auch in Oktavverdoppelungen verlaufender Linienführung über figurativer Begleitung äußert. Werke wie das Divertimento in Es-dur für Violine, Viola und Cello (K. V. 563), das Stadlerquintett mit Klarinette, die Friedrich Wilhelm II. gewidmeten Streichquartette, die Streichquintette K. V. 593 und 614 seien als Vertreter dieses Ideals einer geklärten edlen Sinnenkunst genannt.

Die Klavierkonzerte der achtziger Jahre stimmen in allem Wesentlichen mit dem Aufbau des Es-dur-Konzertes von 1777 überein. Mozart legt sich jedoch keineswegs auf ein Schema fest und gewinnt den Kernproblemen des Haupt-



133. „Papageno im Kostüm, wie er in Mannheim usw. erscheint, ob wir gleich gestehen müssen, daß die Bewegung des angebrachten Schweifes durch eine rückwärts gezogene Schnur kein erbaulicher Anblick für ein züchtiges Auge ist." (Allg.europ. Journ. Brünn.) Kol. Kupferstich.

Beispiel 182

Mozart, Klavierkonzert K. V. 451





K.K. priv. Wiedner Theater

L. II.

Heute Freytag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die

Zauberflöte.

Eine grosse Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

Personen

Sarastro.	Hr. Gerl.
Tamino.	Hr. Schack.
Sprecher.	Hr. Winter.
Erster) Priester.	Hr. Schikaneder der ältere.
Zweiter) Priester.	Hr. Kistler.
Dritter) Priester.	Hr. Moll.
Königin der Nacht	Mad. Hofer.
Pamina ihre Tochter.	Mlle. Gottlieb.
Erste) Dame.	Mlle. Klöpfer.
Zweite) Dame.	Mlle. Hofmann.
Dritte) Dame.	Mad. Schack.
Papageno.	Hr. Schikaneder der jüngere.
Ein altes Weib.	Mad. Gerl.
Monostatos ein Mohr.	Hr. Nouseul.
Erster) Sklav.	Hr. Giesecke.
Zweiter) Sklav.	Hr. Frasel.
Dritter) Sklav.	Hr. Starke.
Priester, Sklaven, Gefolge.	

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklicher K. K. Kammerkompositeur. Herr Mozard wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Gayl Theatermahler und Herr Neßthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stücks, mit möglichsten Künstlerfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

134. Theaterzettel zur Erstaufführung der „Zauberflöte“.

satzes, den thematischen Beziehungen wie der Stellung von Haupt-, Seiten- und Nachsatz in Tutti und Solo immer neue und interessante Lösungen ab. Mannigfaltigkeit ist der eigentliche Grundzug der Konzerte, deren geistige Kurve von der sprühenden Lebensbejahung des zwölften Konzertes in A-dur bis zu den leidenschaftlichen Ausbrüchen von Verzweiflung und Trotz in den beiden Konzerten in d-moll und c-moll reicht. In beiden Werken ist die Grenze der Gesellschaftskunst, in die die Konzerte einbegriffen zu werden pflegen, schon überschritten, unter deren glänzender Oberfläche sich oft in ganz andere Geistessphären hineinreichende Absichten des Komponisten verbergen. Dazu gehören Feinheiten der Instrumentation, intime Klangwirkungen, wie sie in anderen Werken Mozarts kaum in solcher Fülle aufzufinden sind: so in dem romantischen Sicheinspinnen der Klavierfiguration in den gesättigten Orchesterklang im Andante des einundzwanzigsten Konzerts (Beisp. 182), in dem eine Klangvision der Beethovenschen siebenten Symphonie vor die Sinne zaubernden Andante des sechzehnten Konzerts, oder im gleichen Werke in der Rückleitung zum Hauptthema des Schlußsatzes. In dem Andantino des vierzehnten Konzertes (K. V. 449) mit seinen weltfernen Träumereien, seinen enharmonischen Schubertvorklängen beginnt das in Mozarts Seele zu klingen, was in den Romantikern — so besonders in E. T. A. Hoffmann — die Vorstellung des ihnen Geistesverwandten erweckte.

Von den in den letzten Jahren des Salzburger Aufenthaltes geschriebenen symphonischen Kompositionen ist die Symphonie in C-dur (K. V. 338) die bedeutendste. Sie beginnt zwar im üblichen Stile der italienischen Theatersymphonie, aber durch die urplötzliche Moll-Verdunklung der letzten Gruppe des Hauptthemas stellt Mozart seinen Grundgedanken auf eine höhere Basis. Die wuchtige Durchführung, die auch die galanten Gedanken des Seitensatzes in ihren machtvoll flutenden Tonstrom zieht, nimmt die im Hauptthema gelegenen Anregungen auf. Die Versuche, über den Kreis der Gesellschaftsmusik hinauszugelangen, sind auch in den



135. Mozart, Silberstiftzeichnung von Doris Stock, 1789.

beiden anderen Sätzen bemerkenswert, führen aber noch nicht zu restlos befriedigenden Ergebnissen. Mit der Linzer Symphonie von 1783 ist dann die äußerste Grenze der Gesellschaftssymphonie erreicht. Noch einmal läßt Mozart alle glänzenden Lichter einer edlen und kultivierten Tonsprache der Unterhaltung in der Symphonie spielen, dann verlöscht er sie. Die Symphonie in D-dur von 1786 (K. V. 504) eröffnet die Reihe der großen symphonischen Werke, merkwürdigerweise in der abgebrauchtesten Tonart der modischen Orchestermusik. Die weitgesponnene Einleitung deutet schon auf Besonderes, auf einen Anfang des Allegros, der mehr ist als Thema, in dem sich vielmehr die ganze symphonische Exposition zusammenballt. Einzigartig, in der Romantik immer wieder nachgeahmt ist die in ihrer Knappheit vielleicht genialste organische Überleitung zum zweiten Thema, dessen romantische Mollverdunklung zu den symphonischen Ausdrucksstilformen des späten Mozarts gehört. Bei einem kleineren Komponisten würde der stark modische Charakter im Mittelteil des Andante, wie in der ersten Themagruppe des Finale, auf ein bestimmtes Vorbild hindeuten. Für den reifen Mozart aber ist diese Technik so wenig Haydnsch, ist so sehr in seinen Eigenstil hineingewachsen, wie etwa das zweite im äußerlichen typische Thema der Opera buffa des gleichen Satzes doch nur die Maske eines solchen ist. In seinem Inneren steckt Mozarts Seele. Hingegen ist die Symphonie in Es-dur von 1788 zu Recht stets als eine Huldigung vor dem Geiste des Symphonikers Haydn angesehen worden.

Wir stehen vor den Eckpfeilern des Baues nicht nur der Mozartschen, sondern der klassischen Symphonie: vor den Symphonien in g-moll und in C-dur. Die vielen Mißdeutungen, die die g-moll-Symphonie in der Romantik erlebt hat, hätten vermieden werden können, wenn die Ausleger, statt ins Uferlose zu ästhetisieren, nur allein auf die Gestalt der Hauptthemen aller vier Sätze geschaut haben würden. Alle durchpulst der gleiche innere Kraftstrom, allen ist das ein- oder mehrmalig wiederholte Anschwellen zu einem Gipfel und das nicht weiter versuchte Durchstoßen der bewegenden Kraft, das Zurückfluten des Kraftstromes gemeinsam. Bild und Symbol zugleich eines Werkes, das als eine der allerpersönlichsten Kunstschöpfungen zu werten ist, hinter dem die Gestalt des von Sorgen gepeinigten Meisters aufragt. Einheit ist zu allgemeine geistige Scheidemünze für eine g-moll-Symphonie, bei der nicht das geringste mehr außerhalb der Grenzen des zusammengerafftesten Willens steht: die Instrumentation ist dem dunklen Grundcharakter angepaßt (die ursprüngliche erste Partitur hatte keine Klarinetten), die Figuration des Andante ist klassisch schwebende Geistigkeit, nicht Ornamentik, das Menuett ist der kühnste, trotzig sich aufbäumende, in keiner Weise mehr an den Tanzsatz gebundene Teil der Symphonie. Mit den gesunden Urkräften seiner Natur schuf Mozart in wenigen Wochen in der Symphonie in C-dur das Gegenstück zu der g-moll-Symphonie. Gegenstück im Gehalte, im Ausdruckscharakter, nicht im Stile, da die klassische Stilhaftigkeit des vorhergehenden Werkes auch durch eine Jupitersymphonie nicht zu überbieten war.



136. Mozart-Denkmal von Martin Gottlieb Klauer aus gebranntem Ton in Tiefurt. Errichtet 1799 von Herzogin Amalia von Weimar.

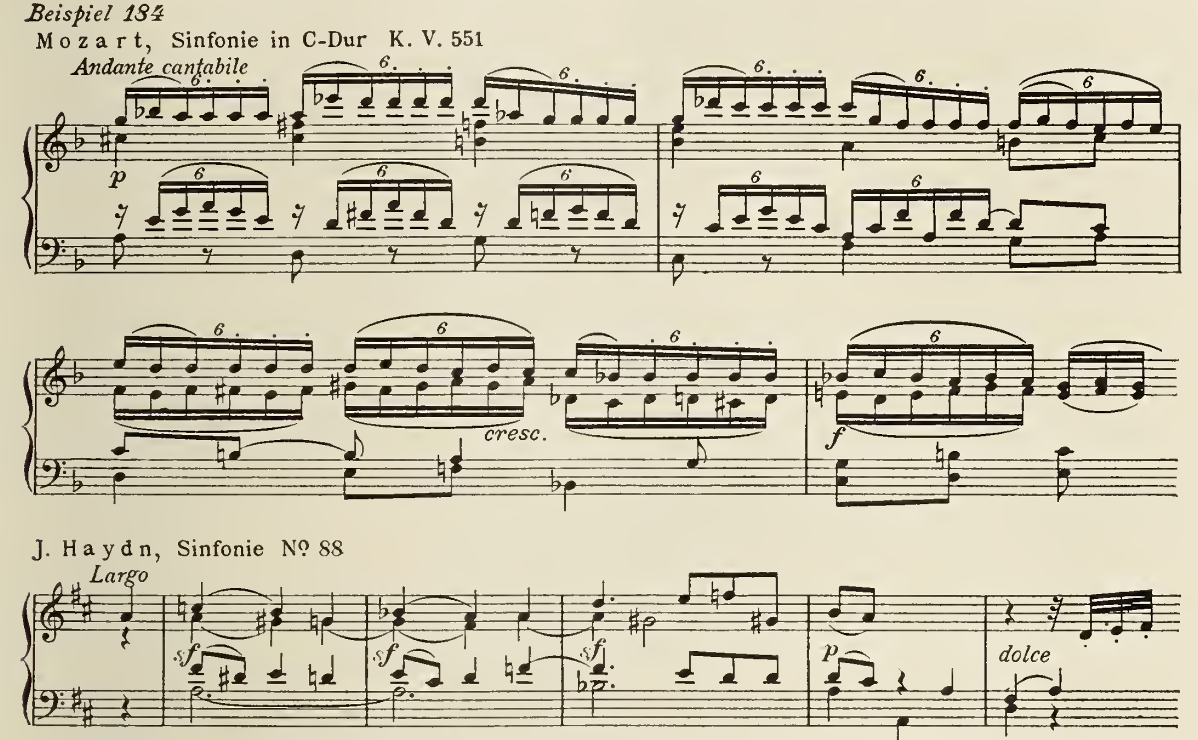
Das Schaffen aus Geist und Technik der hochbarocken Kunst, vornehmlich der Bachs und Händels in Mozarts letzter Schöpfung, dem durch seinen Schüler Süßmayer vollendeten ,,Requiem'', läßt dieses Endwerk zugleich als Anfang der ,,Erneuerung der Wiener Kirchenmusik" (Abert) erscheinen, der Mozart zustrebte. Schon im Jahre 1783, also kurz nach dem Bekanntwerden mit den Meistern des hochbarocken Stils, äußerte Mozart dem Vater gegenüber, daß eine ,,Veränderung des gusto'' in der Kirchenmusik nicht sein solle. Mit dem Requiem ist das, was vorerst noch hinter diesen Worten sich als Ziel versteckte, erreicht. Die Geistigkeit des stilus ecclesiasticus mixtus der Frühwerke hat einer vertieften Auffassung, die den liturgischen Text nicht von außen, vielmehr von seinem symbolischen Gehalt aus erfaßt, den Platz geräumt.

Mit einigen kurzen Strichen mögen noch die künstlerischen Beziehungen der beiden führenden Musiker der deutschen Hochklassik skizziert werden. Beide Meister sind unterschiedliche Künstlertypen, jedoch nicht wie Emanuel und Johann Christian Bach, die einander wesensfremd waren. Ihre Verschiedenheit liegt vielmehr innerhalb der Grenzen einer Wesensverwandtschaft. Das, was beide von Anfang an voneinander trennt, läßt sich fast von jedem beliebigen Thema ihrer Frühwerke ablesen. Näher als in den hier nebeneinandergestellten Themen aus Haydns Streichquartett op. 2, Nr. 2 und aus dem Rondo der Violinsonate (K. V. 56) Mozarts (Beisp. 183) können die beiden Individualitäten kaum zueinander rücken. Und doch ist hier gerade das gegeben,



was beiden Künstlern das eigene Gesicht verleiht. Haydn strebt wohl über das Motivische hinaus eine instrumentale Sangbarkeit an. Beide Momente aber — motivischer Charakter der Erfindung und Kantabilität — bestehen gleichsam nebeneinander, sie gehen nicht ineinander auf. Bei dem Thema Mozarts hingegen liegt das Motivische, wie das Kantable in zwei gleichschwebenden Schalen. Beide Elemente werden Einheit. Diese beruht vor allem darauf, daß der Komponist im siebenten und achten Takt das gesamte vorherige Geschehen,

das melodisch-kantable wie das motivische, in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Ein anderer ebenso typischer Unterschied im Schaffen der beiden Künstler liegt in der Art der Lösung harmonischer Spannungszustände. Bei Haydn erfolgt die Lösung schneller, oft mit überraschender Plötzlichkeit, bei Mozart aber geschieht die Lösung langsamer, die Erregung zittert zumeist länger nach (Beisp. 184). Einen typischen Fall dieses Nachbebens der see-



lischen Spannung bietet der erste Satz der D-dur-Symphonie (K. V. 504). Die erregte Aufgewühltheit der Durchführung klingt in der Reprise noch weiter, die den Einsatz des Hauptthemas nicht in der tonischen Urform, sondern mit der leidenschaftlich zur Unterdominant hindrängenden alterierten Quint bringt. Die letzten großen Werke der Vokalmusik — Haydns beide Oratorien, Mozarts große Opern seit Figaros Hochzeit — führen beide Künstler auf Wege, auf denen in einem wesentlichen Punkte ihre Kunst- und Weltauffassung sich trennen mußten. Dieser Punkt ist das Verhältnis beider zur Natur. Für Mozart hat sie im Leben kaum eine Rolle gespielt. Seine Reisebriefe erzählen nichts von den herrlichen Gegenden, die er erschaute. Und auch in seinem Schaffen ist er der Natur nicht viel nähergekommen. Seine Entdeckungsfahrten galten allein dem menschlichen Herzen. Und ebensowenig wäre es Haydn möglich gewesen, ein Seelendrama wie Don Giovanni, wie Mozart, einen Naturhymnus wie die Schöpfung zu schreiben, weil beiden das diese Welten tief innerlich bewegende Erlebnis nicht geworden ist. Hier ist eine erkennbare Grenze innerhalb der Hochklassik des 18. Jahrhunderts. Der Geist, der in die Natur wie in das Menschenherz gleich abgrundtief hineinschaute, stand jenseits dieser Grenze: Beethoven.

Die stilistischen Hauptlinien des Jahrhunderts sind gezogen. Nur einigen ihrer wichtigsten Verzweigungen wird hier noch nachgegangen und keineswegs sollen alle ihre zahlreichen



137. Joh. Michael Haydn. Maler unbekannt. Ges. d. Musikfr. Wien. (Nach DdTÖ.)

und feinen Verfaserungen am Jahrhundertende aufgezeigt werden. Das Geschick, das solch treffliche Musiker wie Michael Haydn (1737—1806), oder den Kapellmeister am Stephansdom Leopold Hoffmann (um 1730—1793) in den Schatten der Größten stellte, ist die Ursache, daß jetzt fast nur mehr die Bedingtheiten ihres Schaffens hervortreten. Und doch hat zweifellos Michael Haydn, so sehr er selbst von dem Gute der Wiener Großmeister zehren mochte, wenigstens durch seine im strengen Stil geschriebenen Kirchenkomposition mit zu der großen Wandlung in Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen beigetragen. Leopold Hoffmanns Bedeutung, in dessen Wirken Mennicke starke Einflüsse der Mannheimer festgestellt hat, liegt gerade in der interessanten Art, in der er diese Mannheimerischen Einwirkungen in die Neu-Wienerische Tonsprache umprägt. Schon in um 1760 geschriebenen Kompositionen tritt eine spezifisch wienerische Intimität, die von der Stamitzens durch äußerlich zwar geringfügige, innerlich aber sehr bedeutsame Abstände geschieden ist, hervor (Beisp. 185). Einer der bekanntesten Nebengänger der großen Wiener Meister ist Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), der in seiner Autobiographie ein interessantes musikalisches Kulturbild der Epoche entworfen hat,



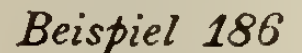


Wolfgang Amadeus Mozart.
Unvollendetes Gemälde seines Schwagers Joseph Lange. Salzburg, Mozarteum.



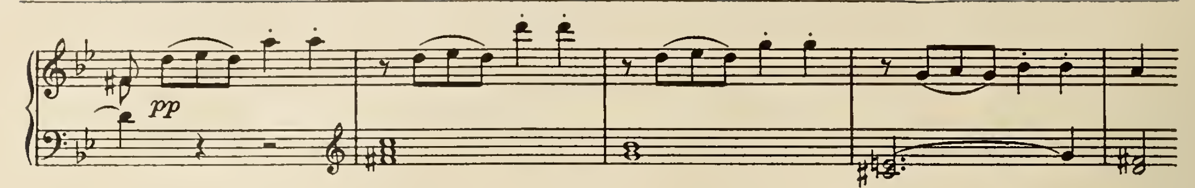
mit der er selbst versunken ist. Sein motivisches Denken entstammt sowohl der „Schule" des Freundes Josef Haydn, in die er durch Nef eingereiht worden ist, wie der Opera buffa, aber nicht der vollreifen, sondern der galanten. Und galante Technik, eine gewollte Kurzatmigkeit auch in geistiger Beziehung kennzeichnet im Grunde jedes Dittersdorfsche Werk. Der Komponist so bekannter komischer Opern wie „Doktor und Apotheker", „Hieronimus Knicker", „Das rote Käppchen" ist der Schatten des Meisters der Entführung, der in das Land der bürgerlichen Dramatik fiel. Mozarts stilistische Abgrenzung der „viel Tändelndes und Lustiges" enthaltenden buffa von der „gelehrten" Opera seria übersetzt Dittersdorf in seine Weise, wenn er für die komische Oper fordert: „Leichte, sogleich faßliche, leicht nachzuträllernde Sätze (im Gegensatz zur ernsten Oper), wobei natürlich nach Möglichkeit durch Instrumentalbegleitung, durch Wendungen und dgl. dem gebildeten Hörer etwas geboten werden soll, doch nicht zu oft." Das musikalisch Wertvollste gab Dittersdorf in seiner Kammermusik, besonders in den Streichquintetten und Quartetten. Auch hier ist er Haydnschüler in der Technik, ein Geist, der überall da, wo sein Meister in die Zeitlosigkeit einging, ein überzeugter Prophet des modischen, zierlichen und eleganten Rokoko geblieben ist. Seine berühmten charakteristischen Symphonien nach Ovids Metamorphosen, deren Gehalt herzlich unbedeutend ist, überschreiten trotz ihrer, der Musik teilweise fernstehenden Vorwürfe nicht die von der empfindsamen Ästhetik eines Sulzer oder Engel der musikalischen Malerei gezogenen Grenzen. Das bedeutendste Werk dieser Stilgattung ist die Symphonie des Biberacher Organisten und späteren Stuttgarter Hofkapellmeisters Justin Heinrich Knecht „Le portrait musical de la nature" von 1784. Diese interessante Komposition ist nicht nur durch ihr Programm Vorwerk der Pastoralsymphonie Beethovens, sondern teilweise auch durch ihre Geistigkeit, so durch das in riesigen Ausmaßen gehaltene Crescendo des Sturmbildes, das erkennbar den Übergang von rokokohafter Schilderungsmusik zur klassischen Ideenmusik deutlich macht.

Einen der beliebtesten Tonsetzer hat Schubart den aus Böhmen stammenden Wallersteinschen, späteren Ludwigsluster Kapellmeister Anton Rosetti (Rößler, 1750—1792) genannt, der einer der wenigen genialen Symphoniker neben Haydn und Mozart gewesen ist. Rosetti hatte den Scharfblick des klassischen Geistes für den symphonischen Bau vom Motiv bis zur Stellung der Sätze in der inneren, geistigen Einheit des Ganzen, wie für eine mit einfachen Mitteln auskommende Klanglichkeit. Seine Abhängigkeit von Haydn erscheint mir, trotzdem die motivische Technik auch Grundlage seines Schaffens ist, nicht so bedeutsam, als daß ich ihn mit Nef einen Haydnschüler nennen möchte. Dazu ist vor allem die urwüchsige Erfindungskraft dieses Musikers, der in den Grundzügen seines Wesens einem Stamitz nahe verwandt ist, zu groß. Die beiden im zwölften Bande der Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern von O. Kaul veröffentlichten Symphonien in C-dur und in g-moll bezeichnen die äußersten Pole von Rosettis Kunst: Naive Kraft kennzeichnet die eine, eine bis zur Dämonie aufgegipfelte Leidenschaftlichkeit die andere, die ein Jahr vor Mozarts Symphonie in der gleichen Tonart entstanden ist (Beisp. 186).

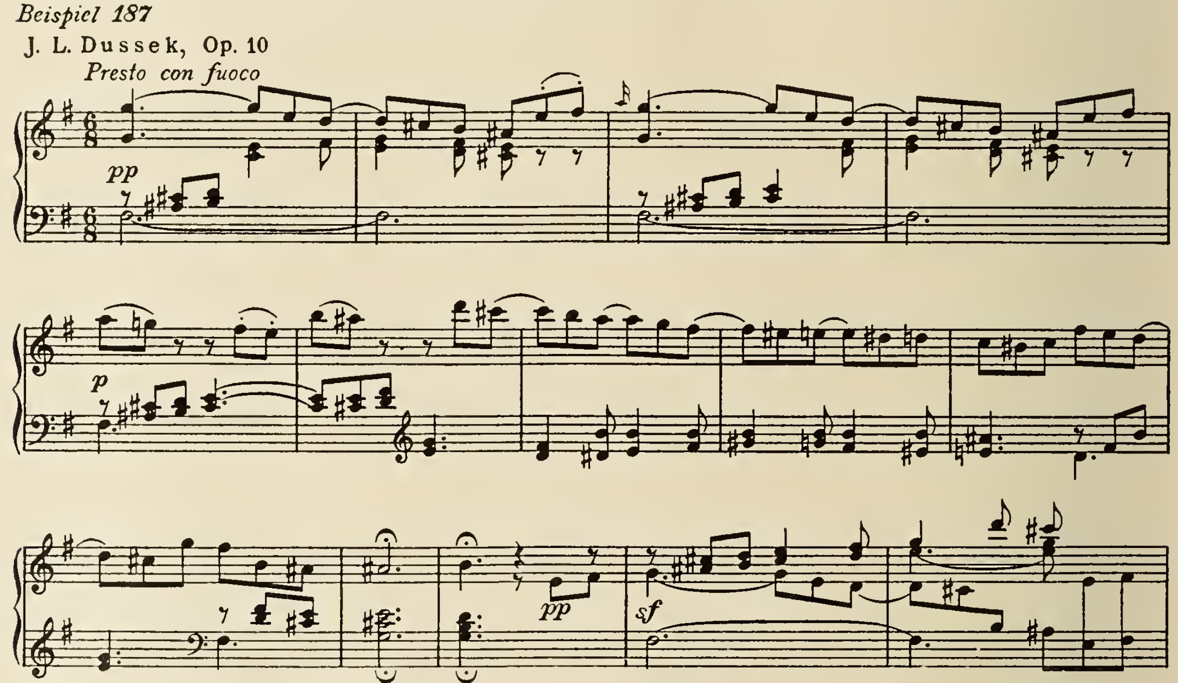


Rosetti, Sinfonia in g-moll (1787)





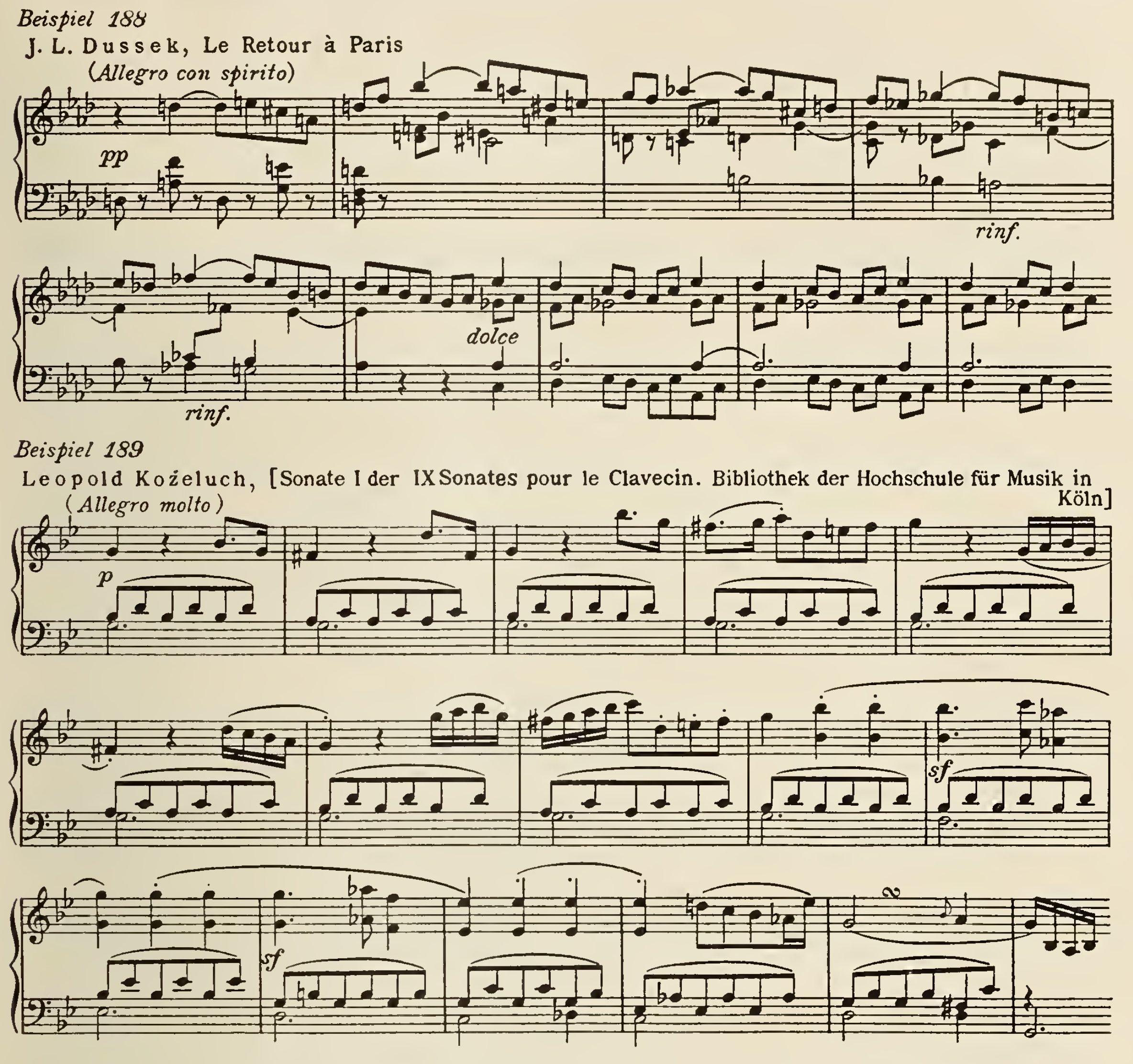
Aus der großen Zahl der Mozart wie Clementi nachahmenden Musiker, deren Hauptakzent auf der Klaviermusik liegt, ragt der Wiener Anton Eberl hervor, der in seinen besten Werken das ursprüngliche Durchpausen des Mozartschen Stiles aufgab, wie er auch die vorflutende Virtuosität für kurz erfolgreich abdämmte. Den gleichen Kampf mit der virtuosen Zeitkrankheit, der Josef Wölfl (1772—1812), Ignaz Pleyel (1757—1831) unterlagen, besteht wiederum weit erfolgreicher der Böhme Joh. Ladislaus Dussek (1760—1812). Interessant ist er, der kurze Zeit den Unterricht Phil. Em. Bachs genossen hatte, vor allem da, wo er — besonders in op. 9, 10, 14, 35 — die Gedanken dieses Meisters weiterspinnt, und kühne romantische Einsprengungen in das klassische Massiv wagt, die zu den interessantesten Vorerscheinungen der neuen Geistesepoche gehören (Beisp. 187). Schon ganz außerhalb der klassischen Grenze steht



Beispiel 187
J. L. Dussek, Op. 10

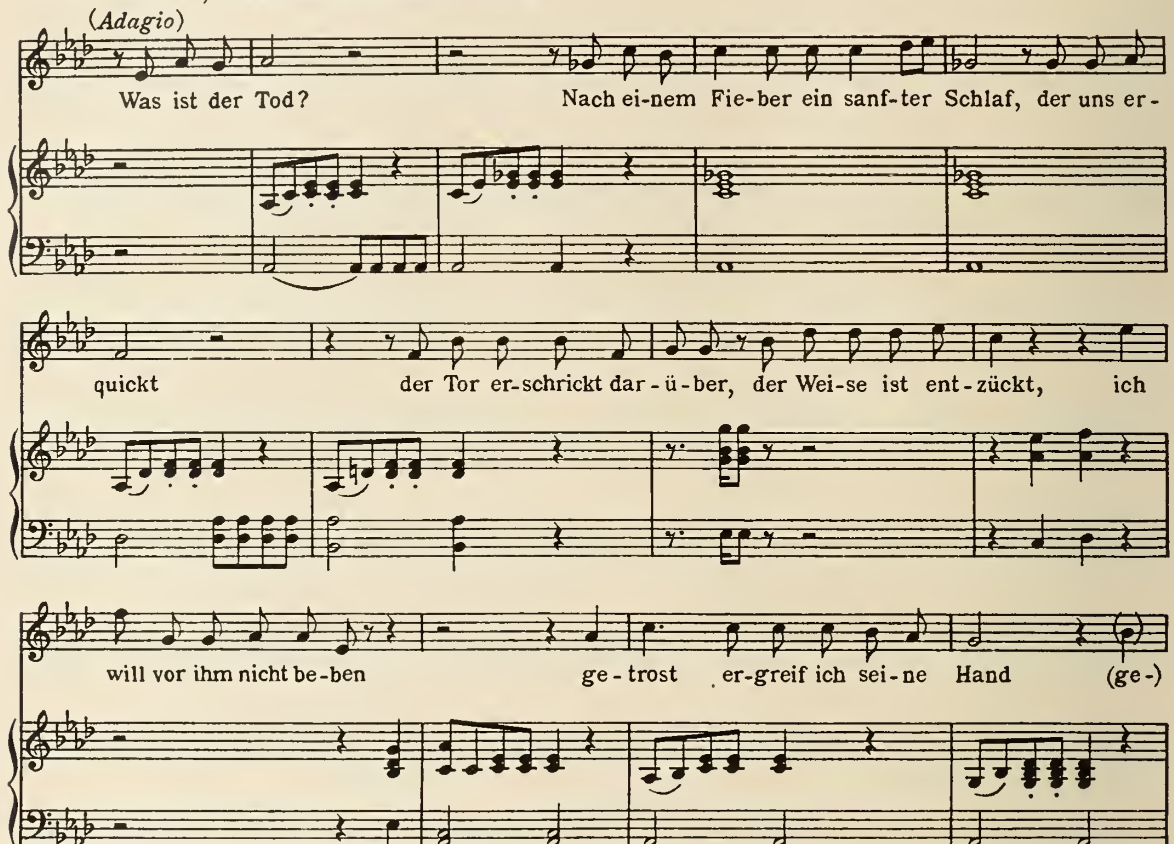
Dusseks Sonate „Le Retour à Paris", deren Gedankentiefe und harmonische Kühnheiten die Zeitgenossen in Erstaunen versetzte. Das Werk ist Repräsentant eines auf höchster Stufe stehenden, vergeistigten, virtuosen Klavierstiles, der schon erkennbare Brücken zu Chopin hinüberschlägt (Beisp. 188).

Der in seinen Liedern unerträgliche, von Beethoven (Brief vom 20. Febr. 1812) als „miserabilis" bezeichnete Leopold Koželuch (1748—1818) läßt als Klavierkomponist wie als Symphoniker die Mehrzahl der modischen Musiker weit hinter sich. In vielen langsamen Sätzen — und nicht nur in ihnen — breitet sich schon jene leicht grazile Schwermut aus, die nicht mehr Geisteskind des 18. Jahrhunderts ist, die vielmehr schon Einlaß begehrend an der Pforte der Romantik harrt (Beisp. 189).



Versuche, die getrennt laufenden Stillinien der Oper zu verknüpfen, hat unter den deutschen Musikern vor allem der Dresdner Hofkapellmeister Gottlieb Naumann (1741—1801) unternommen. Der lange, nur als Hasseianer bekannte Komponist ist von seinem Biographen R. Engländer mit seinen Hauptwerken in den Kreis der Gluck-Gefolgschaft eingereiht worden, in der er ähnliche Bestrebungen, wenn auch nicht mit gleich durchschlagendem Erfolge vertrat, wie die Pariser Gluck-Schule. Gluckschen Spuren folgte auch in „Paris und Helena", sowie in der bedeutenden Oper „Tamerlan" der Münchener Hofkapellmeister Peter Winter. Vom Geiste Glucks berührt ist die Introduktion des Tamerlan, eine gewaltige, mit melodramatischen Teilen durchsetzte Chorszene. Wie Cherubini arbeitet Winter gerne mit prägnanten, ganze Szenen zusammenhaltenden Ausdrucksmotiven, die in ihrer geistigen Haltung schon über die klassische Epoche hinausschauen. Als Instrumentator, in seiner subtile Klangbilder erzeugenden Verwendung von Holz und Horn ist Winter Wegbereiter der romantischen Instrumentierungskunst. Auch dem von der italienisch-französischen Abhängigkeit sich los-

ringenden rein deutschen Gesangstil wird Winter Förderer. Seine bekannteste Oper „Das unterbrochene Opferfest", die beliebteste unter den vielen Nachahmungen der Zauberflöte, enthält solche Partien, die mit der Priesterszene der „Zauberflöte" und den Florestan-Rezitativen des „Fidelio" den neuen deutschen Sprechgesangstil (Beisp. 190) verkörpern. Weit mehr als der

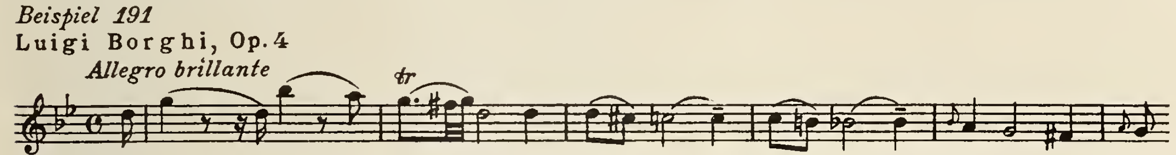


in untiefem Melodienstrom schwimmende Paul Wranitzky (Oberon 1790) imponiert Franz Xaver Süßmayer (Spiegel von Arkadien 1794) durch den Ernst und die Sachlichkeit, mit der er bestrebt ist, die Sklavenketten technischer Imitation seines Meisters abzuschütteln, um auch auf dem Gebiete der Oper — wie im Requiem — in den Geist des gewaltigen Vorbildes einzudringen.

Stefano Arteaga hatte nicht zuviel gesagt, wenn er der italienischen Instrumentalmusik am Ende des Jahrhunderts „Leichtigkeit, Mannigfaltigkeit, Lieblichkeit, Feuer, Überfluß, feinste Gliederung und größere Verfeinerung in allen Teilen" zusprach. Kein Moment in diesem Sammellob ist übertrieben. Grazie und zartschwelgerische Empfindsamkeit Sammartinis, Kraft und glutvolle Innigkeit Jommellis, Hoheit und elegisches Pathos des Tartinischen Stiles bleiben erhalten, werden aber nicht konserviert. Diese wichtigsten Stilgegensätze, die in ihren repräsentativen Meistern genannt wurden, beherrschen das wechselnde Leben der italienischen Instrumentalmusik bis zum Jahrhundertende. Das Stilbild der Epoche aber ist ganz besonders ausgezeichnet durch seine besondere Reinheit und Klarheit, die nichts anderes ist als das Ergebnis einer natürlichen, nicht durch seelische Verkrampftheit gehemmten Ent-

wicklung. So ist der große edle Stil des Gaetano Pugnani (1731—1798) in der Tat klassisches Endglied eines langen, aus der Hauptwurzel Corelli über Pugnanis Lehrer Somis sich abzweigenden stilistischen Ablaufs, während sein Geigenkollege Pietro Nardini (1722—1793) der Vertreter eines Stiles ist, bei dem die letzten Reste rationalistischer Galanterie zu ruhiger, heiterer Naivität sich wandeln. Der Hang zu melancholischem Temperament, den Karl Ludwig Junker in seinen „Zwanzig Komponisten" schön den Flor der italienischen Künste genannt hat, bleibt auch jetzt noch wesentliche Ausdrucksstilform nicht nur der langsamen Sätze und nicht allein nur der prominenten Musiker Italiens. Auch Mittelmeistern, wie dem Tartini-Schüler Domenico Ferrari, oder dem aus Pugnanis Schule hervorgegangenen Luigi Borghi ist sie zu eigen (Beisp. 191).

Beispiel 191
Luigi Borghi, Op. 4



In Muzio Clementi (1752—1832) stellte Italien auf einem Gebiete, auf dem es die Führerschaft des neuen Stiles übernommen hatte, seinen letzten überragenden Meister. Für die Klaviersonate hat er die Bedeutung, die Mozart für die Fülle der Gattungen zukommt. Clementis Frühwerke op. 1—5 sind eine Auseinandersetzung mit der Kunst der italienischen Klaviermusik seit D. Scarlatti, Platti und Paradisi. Die zwölf Sonate nello stile di Scarlatti op. 19 sind eine späte Huldigung Clementis an den Musiker, von dem seine Kunst ausging. Nicht minder aber wirkte auf ihn einerseits die Eleganz von Joh. Christian Bachs Klaviersatz, wie auch dessen und Schoberts gelegentliche Kraftausbrüche auf seinen beweglichen Geist nachhaltigen Eindruck ausübten. Mit den Sonaten für Klavier und Violine op. 6 kündigt sich die Wendung an: Die Lehrzeit ist beendet. In der Serie der folgenden in den Jahren 1782—1784 veröffentlichten Sonaten schreitet Clementi auf eigener Bahn daher, tritt der Meister der Klaviersonate vor die Welt. Gleich die zweite Themengruppe der Sonate in Es-dur op. 7, Nr. 1 führt in eine neue geistige Provinz. Neue seelische Spannungen bereiten sich vor, die nichts mit dem allgemeinen Zeitpathos der siebziger Jahre zu schaffen haben (Beisp. 192).

Beispiel 192
Clementi, Op. 7



Hier, wie in dem folgenden Maëstoso klingt schon das Tiefste, Innerlichste, Reinmenschlichste an, das die Klaviersonate vor Beethoven auszusprechen hatte (Beisp. 193). So liegt nicht so



sehr in den schnellen Sätzen und ihrer brillanten und glanzvollen Technik, die der virtuosen Klaviermusik der Folgezeit erst ganz die Tore öffnete, der Schwerpunkt von Clementis Schaffen, als vielmehr in seiner kantablen Melodie. Die frühen Höhepunkte einer klassisch simplifizierten Linienführung, wie in dem Trio der Sonate in A-dur op. 10, Nr. 1 (Beisp. 194), wie in



den Vorherverkündigungen romantischer Tief- und Schwarmsinnigkeit im „Largo e sostenuto" der Sonate in f-moll (op. 14) hat Clementi wohl in den späteren Kompositionen noch gelegentlich erreicht, aber nicht mehr überboten. So ist er der echte Typus des frühvollendeten Künstlertums, das zwar nach den kühnen Würfen der ersten Schaffensperiode nicht stagnierte, dem aber eine Steigerung über diese hinaus versagt blieb. Den Sonaten nach op. 14 folgte wohl noch ein Ausmünzen vor allem der technischen Probleme, aber die Originalität, das innerliche Glühen des Frühwerkes erreichte der spätere Clementi nur noch zur Ausnahme wie in dem herrlichen — Cherubini gewidmeten — Sonatenwerke op. 50. Aber auch hier ist die innere, stilistische Verwandtschaft mit den Frühwerken — ein räumliches, nicht geistiges Weiten evident, wie aus der Gegenüberstellung der Hauptthemen der ersten Sätze der Sonate in g-moll op. 7 und der Sonate „Didone abandonata" ersehen werden möge (Beisp. 195 u. 196). Aber auch trotz der zumeist im Eigenpersönlichen gelegenen Bindungen genügt, was Clementi



allein in der ersten Schaffensperiode geleistet hat, vollauf, ihm seine epochemachende Bedeutung in der Entwicklung der Klaviermusik zu sichern. Sie liegt nicht zuletzt auch darin, daß er die Gattung, die im Schaffen Haydns und Mozarts auf einen künstlerischen Nebenschauplatz abgedrängt worden war, wiederum auf die Stelle des Hauptgeschehens zurückführte. So stellte er die Klaviersonate als eine mit neuem geistigen Zündstoff geladene Form in dem Block seiner Frühwerke vor das Auge Beethovens, der seine Bedeutung genau erkannte und der nach Schindlers Aussage die größtmögliche Vorliebe für Clementis Sonaten hatte. Mit Rücksicht auf diese kunstgeschichtlich so wichtige Beziehung zwischen Clementi und Beethoven sind die hier gegebenen Beispiele ausgewählt. Ihre innere Zielstrebigkeit auf Beethoven soll symbolhaft andeuten, daß das von lebendigen Kräften durchpulste Frühsonatenwerk Clementis das Zwischenglied zwischen den Klaviersonaten Mozarts und Haydns und Beethovens anderseits bildet.

Luigi Boccherini (1743—1805) wird durch das Urteil eines Teiles der Zeitgenossen, die ihn abfällig einen weiblichen Haydn nannten, oder durch die Meinung J.v.Wasielewskis, der ihn nur auf das Angenehme und Gefällige beschränkt, ebensowenig in seiner ganzen Wesensart berührt, wie durch die kategorische Behauptung Mennickes, daß für ihn die Kultivierung der Mannheimer Manier feststehe. Das Gegenteil von allem trifft zu. Boccherini ist vielmehr ganz und gar aus der Kunstscholle herausgewachsen, und trotzdem er, der sich von ihr nie gänzlich gelöst hat, so daß sein Italienertum immer dem feinsten Tasten zu spüren bleibt, die Grundsäulen seines Werkes auf dem Boden des Pariser Kosmopolitismus erbaute, bleibt er Originalgenie. Ein Werk von der Größe des Grundrisses der im Jahre 1775 in Paris erschienenen Symphonie in C-dur op. 16 (Neuausgabe in der Edition Bernoulli) stellt einen anderen Meister

vor die Welt, als den lange durch kleine Pikanterien bekannten Rokokokomponisten. In die vorderste Reihe der Neuerer, der Stürmer stellt sich Boccherini, dieser Feuer- und Schwarmgeist mit seinen Kompositionen aus den siebziger Jahren, der auch als Harmoniker einen kühn in die Zukunft vorhorchenden Klangsinn beweist (Beisp. 197). Das Wahrzeichen besonders

Beispiel 197

Luigi Boccherini, Op. 12 № 1. [Edition Bernoulli. Werke aus dem 18. Jahrh. herausg. v. R. Sondheimer]



der Kammermusik Boccherinis ist Durchsichtigkeit und Reinheit des Satzes und ein wahrhaft römischer Sinn für Klarheit und Großheit des architektonischen Baues.

Während sich die Teilnahmlosigkeit an dem Reformwerke der Jommelli, Traëtta und Gluck an der ernsten Oper Italiens bitter rächte, blieben die Kräfte der komischen Oper bis über die Zeit Mozarts hinaus ungeschwächt. Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa sind ihre Beherrscher. In Paisiellos realistischer, tief im Volkstümlichen wurzelnder Kunst werden, wie sein Biograph A. della Corte nachgewiesen hat, seit 1784 die pathetischen Akzente intensiver, die reinen Lyrismen häufiger. Keineswegs aber überwuchern diese Elemente das Dramatische, jene äußere und innere musikalische Gestik, die stets das haltende Gerüst der kleinen ariosen, wie der großen Ensemble- und Finale-Szenen ist. Paisiellos Thema ist immer buffo-artige Konzentration, erfunden und angelegt auf allerletzte Entfaltungsmöglichkeiten. Und in diesem Sinne wird „das tolle Herumreiten" (Abert) des Komponisten auf kleinen und kleinsten Motiven zur inneren Logik der Gattung. Von den Zeitgenossen wurde Domenico Cimarosa noch auf eine höhere Wertstufe gestellt als Paisiello. Ihm steht mehr noch als jenem auch das Innige, Schwärmerische, Intime zu Gebote, über das in ähnlichem Höchstmaße des Ausdrucksvollen aus dem Kreise der Komponisten der Opera buffa nur noch Piccinni verfügte (Beisp. 198 u. 199). Cimarosas buffomäßige, gestische



138. Mlle. Guimard im Navigateur (Gardel d. Ä.). Farb. Stich. (Cost. et annales.)

Beispiel 198

D. Cimarosa, Il matrimonio segreto

Andante grazioso





Dekoration zur „Zauberflöte".
Entwurf von Karl Friedrich Schinkel.



Erfindungskraft ist nicht minder groß und ebenso originell wie die Paisiellos. Vor einem Kulissenreißertum Guglielmischen Stils, das schon Vorbote des Rossinischen ist, scheut er zwar gelegentlich auch nicht zurück (Beisp. 200). Selbst die kleineren Nebenmänner der großen

Beispiel 199

D. Cimarosa, Il matrimonio segreto



Beispiel 200

D. Cimarosa, Il matrimonio segreto



Meister geben das Gold der komischen Oper noch in großen Werten aus, wie Valentino Fioravanti oder Vicente Martin, von dessen Modeopern „La cosa rara" und „L'arbore di Diana" durch das Zitat in Mozarts Don Giovanni wenigstens ein Teilstücklein Unsterblichkeit erhalten hat.

Im Jahre 1777, inmitten des Kampfes zwischen den Anhängern Glucks und Piccinnis, schrieb Marmontel in seinem „Essai sur la révolution de la musique en France": „Die seit einiger Zeit erhobene Frage über die neue Gattung der Theatermusik, ob sie sich in Frankreich begründen dürfe, wird nicht eher zu entscheiden sein, als bis der Geschmack der Nation, der sich aus der Erfahrung aufklärt und bildet, in dieser Kunst, die für sie noch neu ist, das geleistet haben wird, was die Poesie leistete: Bis man aus den Vergleichungen und Erfahrungen den festen Punkt des Schönen gefunden haben wird. Bis dahin werden wir nur immer eine seichte und verworrene Meinung von dem haben, was unserer Musik in Hinsicht ihrer Charakteristik und der Schönheit, der sie fähig ist, noch fehlt. Der wahre Zustand unseres Geschmackes muß also jetzt sein: der Zweifel, die Ungewißheit, die Prüfung und ein weises Mißtrauen gegen die Täuschung des Geistes, des Systems und die Verführung der Neuheit." Schon Grimm hatte verlangt, daß die französische Musik nur aus ihrer eigenen Stilgesetzlichkeit beurteilt werden solle. Marmontel wird noch deutlicher, und er enthüllt jenes rationalistische Moment, das dem musikalischen Teilbezirke der großen antikisierenden Gesamtbewegung der



139. L. Boccherini. Nach Lefèvre gestochen von De la Richardière.



140. Madame Dugazon als Nina (D'Alayrac). Farb. Stich nach Dutertre von Janinet. (Costumes et annales.)

Zeit das besondere Gepräge gibt. Und auch nachdem die Flutwelle der zahllosen ästhetischen und kritischen Schriften der Kämpfe um Gluck und Piccinni sich verlaufen hatte, bleibt das tief im gallischen Wesen begründete Streben nach begrifflicher Klarheit der letzten Phase des Klassizismus erhalten. Dessen große Führer, wie Grétry oder Jean François Lesueur, haben besonders auch mit ihren ästhetischen Schriften ihren wichtigen Platz in der Geschichte der französischen Musik. In den Gedankengängen Lesueurs vermischen sich Ideen Glucks mit solchen des älteren französischen Klassizismus und mit Ideen der Revolution. So wenn er in dem Begleitschreiben zu seiner Oper „La mort d'Adam" von 1798 erklärt, daß er den geringsten Schein einer gotischen Musik vermieden habe und nur dem großen Geschmack der Antike gefolgt sei, so daß das Werk sich nicht an ein Land, an ein Volk, vielmehr an den Gemeinschaftssinn des Menschengeschlechtes wende.

Die Musik gab den Ideen der Revolution Flügel. Von der im zweiten Jahre der Republik zum Nationalinstitut umgewandelten „École de Musique", dem späteren Konservatorium, drangen die zündenden und feierlichen Revolutionshymnen — wie Chénier vor dem Nationalkonvent ausführte — „von einem Teile Frankreichs bis zum anderen, von den Argonnen in die Ebenen von Jemappes und Fleurus. Sie waren es, die den Heeren der Republik die Pässe der Alpen und der Pyrenäen öffneten". — Interessant, wie die politische Seite dieser Revolutionsmusik, ist auch die künstlerische. Von den revolutionären Hymnen und Gesängen eines Gossec, Méhul, Grétry, Cherubini, Lesueur öffnet sich der Blick auf den Kunstwillen dieser Epoche. Von hier aus wird er erst in seinen letzten Triebkräften verständlich. Diese Gesänge sind zu einem Teil schon echte Repräsentanten des grandios-antiken Stiles (Lesueur), auf den die Epoche hinsteuerte. Die großen dramatischen Zeugen dieses Kunstwollens werden aber verdunkelt und überwuchert von einer Fülle modischer, naturalistischer Schreckensopern aller Art, die schon Grétry in seinen „Essais sur la Musique" (II, 59) verurteilt hat: „Es scheint, daß man seit der Einnahme der Bastille in Frankreich nur noch Musik mit Kanonenschlägen komponieren kann. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, der sich über Erfindung, Geschmack und Wahrheit des melodischen wie des harmonischen Ausdrucks, der von dem Lärm verschlungen wird, hinwegsetzt. Wenn man nicht vorsichtiger vorgeht, so wird bald Ohr und Geschmack des Volkes verdorben sein, und wir werden in wenigen Jahren nur noch musikalische Lärmmacher haben. Zweifeln wir nicht, daß diese monströse Kunst der Tod der wahren Musik sein wird." Hüter

dieser wahren Musik, neben der in der Opéra comique der Strom der gefälligen Melodien des Nicolas d'Alayrac einherplätscherte, waren auf dramatischem Gebiete Komponisten wie der Deutsche Johann Christoph Vogel (1756—1788), oder Antonio Salieri, dessen Oper: „Les Danaïdes" (1784) so sehr Gluckschen Geistes war, daß das Werk bei den ersten Aufführungen als eine gemeinsame Schöpfung Glucks und Salieris angesehen wurde. Bemerkenswert sind die Danaides, wie auch Vogels bedeutendste Oper „Démophon", weil in ihnen die neue, subtile, nervöse Dynamik zuerst hervortrat, die den Opern der Revolutionszeit den Stempel aufdrückte. (Beisp. 201).

Mit dem Kampfruf: Révolutionnons l'opéra! trat dann das eigentliche Zentrum der Gluckschule — es sind die Komponisten Grétry, Lesueur, Méhul, Catel, Berton und Cherubini — auf den Plan. Die gemeinsame Absicht auf die

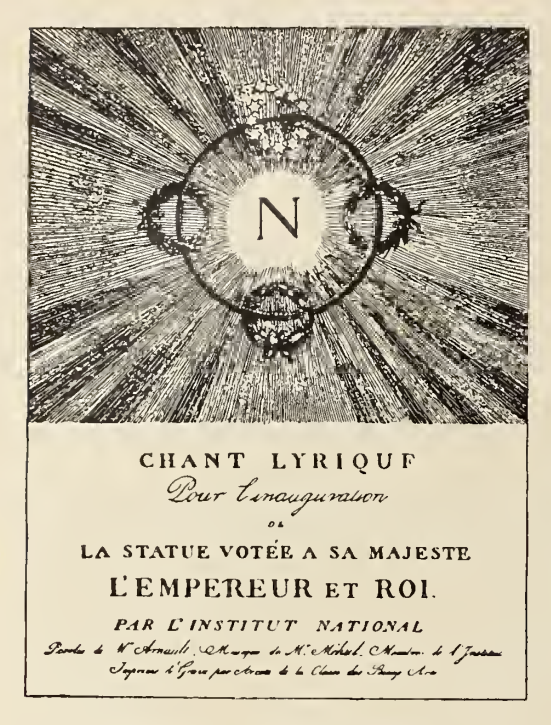


141. Etienne Nicolas Méhul.

Beispiel 201
J. Ch. Vogel, Démophon. Anfang der Ouverture

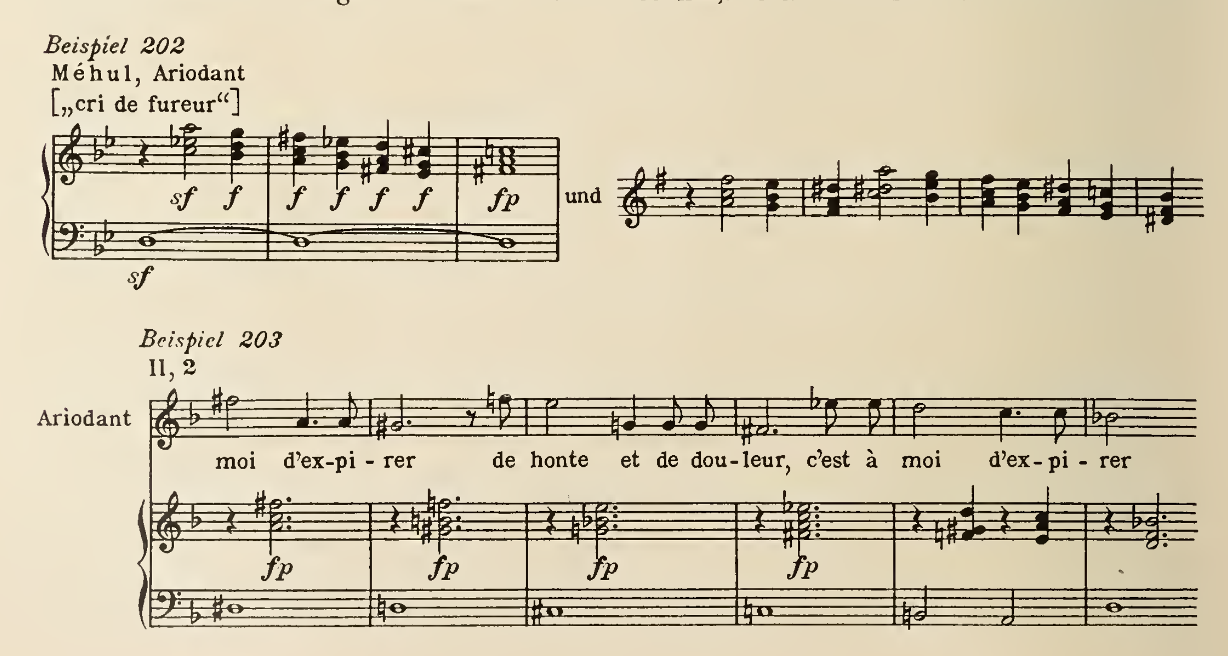


Reform der Oper schließt diese Männer zu einem geistigen Block zusammen, der in manchem der Opernschule der Florentiner Camerata vergleichbar ist. Henri-Montan Berton hat in seiner Schrift „De la musique mécanique et de la musique philosophique" ausdrücklich auf den ideellen Ausgangspunkt der Reform hingewiesen: Auf die Absicht, die dramatischen Einheitsideen Glucks mit der thematischen Arbeit der deutschen, insbesondere der Symphonie Haydns zu verbinden. Genau: „Haydns Kunst, ein Motiv zu entwickeln, es in allen erdenklichen Schattierungen zu zeigen, es einen Augenblick zu verlassen, um es dann in neuer Wirkungskraft erscheinen zu lassen", sollte der dramatischen Grundidee dienstbar gemacht werden. Damit aber war zum ersten Male in diesem Ausmaße in der Geschichte der Oper der leitmotivischen Technik der Weg geebnet. Das Erinnerungsmotiv war der französischen Oper in Praxis und Theorie längst bekannt. Das Leitmotiv aber fiel der Gluckschule sozusagen als reife Frucht von dem Baume der symphonischen Musik zu. Erst die expressive Symphonik erschloß die Möglichkeit des leitmotivischen Stiles. Sie schuf die Instrumentalsprache, die befähigt war, die Grenzen der Wortsprache zu überschreiten. Und erst das Orchester, das nach einem an Rousseau anknüpfenden Worte Lesueurs fähig ist, ahnen zu lassen, was in der Seele der dramatischen Person vor sich geht, wenn ihre Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft sind oder wenn sie schweigt,



142. Titelblatt zu Méhuls „Chant lyrique".

konnte das Fundament des leitmotivischen Stiles werden. Das bedeutendste Werk des neuen dramatischen Stilprinzips ist die im Jahre 1799 aufgeführte Oper „Ariodant" von Méhul. Hier ist der dramatische Grundgedanke mit einem musikalischen Kernmotiv, das der Komponist selbst als „cri de fureur" bezeichnete, so verbunden, daß den dramatischen Entwicklungen die musikalisch-motivischen vollständig entsprechen (Beisp. 202 bis 204). Diese Technik ist der inneren Struktur, der Psyche des Textes aufs innerste verwachsen. Das an der Person haftende Leitmotiv der Gluckschule verkörpert im Verlauf der Handlungen sowohl die persönliche Einheit, wie es thematisch umgestaltet die Wandlungsfähigkeit der Person nach Maßgabe der dichterischen Idee darstellt. Nach den gleichen Gesichtspunkten erfolgt auch die thematisch-dramatische Wandlung des aus der Situation herausgewachsenen Motivs. Markante Opern dieser Stilkategorie sind Charles Simon Catels „Les Bayadères" sowie H. M. Bertons „Sémiramis ou les Decemvirs", Werke, die in der technischen Durchführung des leitmotivischen Prinzips mehr beachtlich sind, als durch die Originalität der Erfindung. Umgekehrt liegen die Verhältnisse bei Cherubinis „Medea", der bedeutendsten Oper zwischen Glucks Iphigenie auf Tauris und Fidelio. Es ist eine Schöpfung voll glühendster Kraft, deren ungeheure innere Spannung doch niemals die Schranke einer reinen, klassischen Simplizität sprengt. Maßvoll ist auch die Verwendung der leitmotivischen Technik, deren stilistische Verwandtschaft mit





der Méhuls in dem Duett zwischen Medea und Jason im zweiten Aufzuge, und in dem Finale des dritten Aufzuges unverkennbar ist. Mag die Erfindungskraft eines Méhul oder Lesueur auch sprühender, nervöser, französischer sein, so bleibt die Cherubinis gezügelter, besonnener. Unter den Dramatikern, die Frankreich im Sinne Marmontels berief, um im Wettstreit mit dem Gluckschen Werke den wahren Nationalgeschmack zu stabilisieren, ist Cherubini der treueste, aufrechteste Sachwalter jenes Erbes gewesen. Als Vertreter jenes aus deutschen, italienischen und französischen Elementen zusammengesetzten kosmopolitischen Stiles, dessen Reinheit in den besonderen Bedingtheiten der klassizistischen französischen Atmosphäre begründet war, dessen innere geistige Einheit aber doch jedesmal erst durch die künstlerische Persönlichkeit gewährleistet wurde.



143. Anton Salieri. Nach Fr. Rehberg, 1821.

Die Anziehungskraft des französischen Klassizismus, die am Ende des Jahrhunderts noch einmal mit grandioser Wucht sich äußerte, griff über das dramatische Gebiet auch auf das der Instrumentalmusik über. Der Italiener Giovanni Battista Viotti führte sie auf die letzte Spitze der instrumentalen Klassizität. Wie Lully, mit dessen Stellung zur französischen Kunst er oft verglichen worden ist, fühlte sich Viotti mit verblüffender Sicherheit in den Organismus der französischen Violinmusik ein. Keine der nationalen Stileigentümlichkeiten, über deren Erhaltung selbst die Musiker der Revolutionsepoche mit erstaunlichem Eifer wachten, gab Viotti auf. Das spezifisch französische, galante Fluidum — zu dieser Epoche als style net et claire gekennzeichnet — zittert in den meisten der Rondothemen Viottis (Beisp. 205), wie anderseits gerade seine melodische Linie — und nicht nur in den langsamen Sätzen — Trägerin

jenes Elegischen, wie des schwärmerischen Pathos ist, das in direkter Linie bis zu dem Somis-Schüler Jean-Marie Leclair zurückverfolgt werden kann. Ganz Kind seiner Epoche und Repräsentant des heroisch-klassizistischen, französischen Zeitgeistes ist Viotti in der Mehrzahl der Hauptsätze der Violinkonzerte. In seinem Konzert in a-moll (Nr. 22), dessen Hauptthema sich in der Tat wie ein tatenfreudiger Heros Homers emporreckt (Beisp. 206), dem Baillot seinen Meister verglich, stellt Viotti das Muster des klassischen Konzertes auf, das nicht weniger Kanon klassizistischer Geistigkeit genannt zu werden verdient, als etwa der „Schwur der Horatier" eines Jacques Louis David.



LITERATUR.

Zu Josef Haydn: C. F. Pohl, J. Haydn. Leipzig 1875 und 1882. — C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London. Leipzig 1867. — A. K. Dies, Biographische Nachrichten von J. Haydn. 1810. — G. A. Griesinger, Biographische Notizen über J. Haydn. 1810. — G. Carpani, Le Haydine. 1812 und 1823. — M. H. Beyle (Stendhal), Vies de Haydn, Mozart et Metastasio. Neudruck als Briefe über den berühmten Komponisten Haydn (1922). — Th. G. von Karajan, J. Haydn in London 1791 und 1792 (1861). — K. von Wurzbach, J. Haydn und sein Bruder Michael. 1862. — J. C. Hadden, Haydn 1902, und Georg Thomson (Briefwechsel mit Haydn). 1898. — L. Schmidt, J. Haydn. 1907. — A. Schnerich, J. Haydn mit stilkritischem Anhang von W. Fischer, 1922 (1926). — M. Brenet, J. Haydn. 1909. — Fr. v. Seeburg, J. Haydn. 1911. — Artaria, Verzeichnis der musikalischen Autographe von J. Haydn. 1893. — F. Artaria und H. Botstiber, J. Haydn und das Verlagshaus Artaria. Wien 1909. — J. E. Engl, J. Haydns handschriftl. Tagebuch aus der Zeit seines zweiten Aufenthaltes in London. Leipzig 1909. — H. v. Haase, J. Haydn und Breitkopf & Härtel. Leipzig 1909.

Aufsätze: H. Abert, J. Haydns Klavierwerke. Z. f. M. 2. und 3. Jahrg. — M. Friedländer, M. van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten, Peters-Jahrbuch, 16. Jahrg. — A. Heuß, Haydns Kaiserhymne. Z. f. M. 1. Jahrg. — A. Lorenz, Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik. 1866. — H. Kretzschmar, Die Jugendsymphonien J. Haydns. Ges. Aufs. II. — A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts; Zur Entstehungsgeschichte von Haydns Sieben Worten des Erlösers. Ges. Aufs. II. — A. Schnerich, Zur Vorgeschichte von Haydns Kaiserhymne. Z. f. M. 1. Jahrg. und Zur Geschichte der früheren und späteren Messen Haydns. Z. J. M. G. Jahrg. 14 und 15. — Th. Wyzewa, La crise romantique de la vie de Haydn (1909). — Kornauth, Die thematische Arbeit in Haydns Streichquartetten, Dissertation. Wien 1915.



144. Mlle. Maillard als Astasie in Salieris „Tarare". (Cost. et ann.)

— L. Wendschuh, Über Haydns Opern, Dissertation Rostock 1898. Von der Gesamtausgabe der Werke Haydns (Breitkopf & Härtel) sind bisher 7 Bände erschienen.

Aus der sehr großen Literatur über Mozart seien hier genannt: H. Abert, W. A. Mozart, herausg. als 5. Aufl. von Otto Jahns Mozart 1. Bd. 1919, 2. Bd. 1921. Durch dieses Hauptwerk der Mozartforschung sind die älteren Biographien von Niemetschek (1798), Nissen (1828), Ulibischew (1843), Ludwig Nohl (1863), Meinardus (1882) u. a. überholt. — T. de Wyzewa et G. de St. Foix, W. A. Mozart. 2 Bde. Paris 1912. Dieses wichtige auf stilkritischer Grundlage beruhende Werk erstreckt sich auf die Jahre 1756—1777. Biographien von Ludw. Schiedermair, München 1922, A. Schurig, Leipzig 1913, Leopold Schmidt, Berlin 1912, C. Bellaigue, Paris 1906, J. Kreitmaier, Düsseldorf 1919. O. Keller, Leipzig 1926.



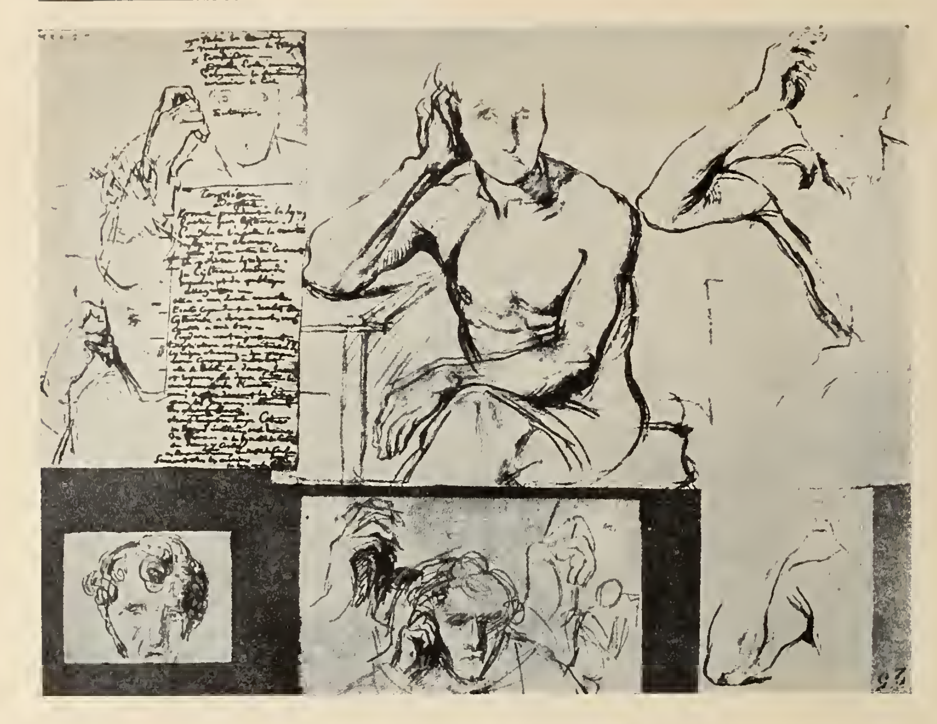
145. Zu Catels „Bajaderen" von Jean B. Isabey.

Monographien: Herm. Cohen, Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. 1916. — Ernst Lert, Mozart auf dem Theater. Berlin 1918. — Hermann Kretzschmar, Mozart in der Geschichte der Oper. Ges. Aufs. 2. Bd. — W. Preibisch, Quellenstudien zu Mozarts Entführung aus dem Serail. S. J. M. G. X. 1908/1909. — H. Abert, Joh. Christ. Bachs italienische Opern und ihr Einfluß auf Mozart. Z. f. M. I, 6. 1919. — H. Abert, Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart. Arch. f. M. W. I, 3, 1919. — D. Schultz, Mozarts Jugendsymphonien. Leipzig 1900. — A. Sandberger, Über zwei ehedem Mozart zugeschriebene Messen (1907). — M. Friedländer, Mozarts Lieder. Liliencron-Festschrift 1910. — R. Lach, Mozart als Theoretiker. Wien 1918. — L. v. Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts 1862 (1905). Wichtige Quellen der Mozartforschung sind: Die Mozarteumsmitteilungen der Mozartgemeinde in Salzburg seit 1918, das seit 1922 von H. Abert herausgegebene Mozart-Jahrbuch. — Kritische Gesamtausgaben: der Briefe Mozarts (und seiner Familie) von L. Schiedermair, München 1914, der Werke bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1876—1886.

Literatur über deutsche und ausländische Zeitgenossen Haydns und Mozarts:

a) Deutsche: K. Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung. Herausg. v. E. Istel. Leipzig 1909. — L. Riedinger, C. v. Dittersdorf als Opernkomponist. St. z. M. 2. Heft. 1914. — K. Krebs, Dittersdorffiana. 1900. — L. Schiffer, J. L. Dussek. München 1915. Dissertation. — M. Unger, Beitrag zur Lebensbeschreibung J. L. Dusseks. N. Musikzeitung. 1914. — Fr. J. Ewens, A. Eberls Leben und Werke. Kölner Dissertation. Dresden 1927. — O. Schmid, J. Michael Haydn. 1906. — A. M. Klaffsky, Michael Haydn als Kirchenkomponist. St. z. M. III. — A. Bopp, J. H. Knecht. 1917. — E. Kaufmann, J. H. Knecht. Tübingen 1892. — R. Engländer, J. G. Naumann. 1922. — V. Frensdorf, P. v. Winter als Opernkomponist. München 1908. Dissertation. — L. Kuckuck, P. v. Winter als deutscher Opernkomponist. Heidelberg 1922. Dissertation.

146. Zu Cherubinis „Faniska". Stich von Joh. Weinrauch.



147. Skizzen zu Ingres Cherubiniporträt.

b) Italiener: G. Malfatti, L. Boccherini nell' arte, nella vita, nelle opere. Lucca 1905. — P. Cambiani, Notize sulla vita e sulle opere di D. Cimarosa. Milano 1901. — Über die Komponisten der Opera buffa: A. della Corte, L'Opera comica nel' 700. Bari 1921. — Aus der großen Literatur über Clementi seien nur genannt: Max Unger, M. Clementis Leben. Langensalza 1913 und G. C. Paribeni, M. Clementi nella vita e nell' arte. Milano 1921.

c) Franzosen: Max Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium. 1893. Fr. Hellouin, Gossec et la musique française à la fin du 18. siècle. Paris 1903. — H. Radiguez, La Musique française de 1789 à 1815. Encyclopédie de la Mus. et Dict. du Conservatoire. Paris 1914. I. Partie. — R. Hohenemser, L. Cherubini. Leipzig 1913. — L. Schemann, Cherubini. Berlin und Leipzig 1925. — J. Carlez, Charles Simon Catel. 1895. — F. Lamy, J. Fr. Le Sueur. Paris 1912. — W. Buschkötter, J. Fr. Le Sueur. S. J. M. G. XIV. 1912. — A. Pougin, E. N. Méhul. Paris 1889 (1893). — R. Brancour, E. N. Méhul. Paris 1912. — A. Vogler, J. Chr. Vogel. Halle 1914. Dissertation. — A. Pougin, Viotti et l'Ecole moderne de violon. Paris 1888.

Viele Namen sind ungenannt geblieben aus der zeitlichen Umgebung der beiden großen klassischen Meister. Von ihren wirklichen Mitstreitern wird nach unserer heutigen Kenntnis keiner fehlen, und von dem Heerestroß der Großen, den Musikern, die Zelter Goethe gegenüber reichen jungen Prassern verglich, die das von ihren ehrwürdigen Vätern übernommene Erbgut in Braten und Kuchen verfraßen, sollte hier nicht gesprochen werden. Das letzte Ziel der Darstellung blieb immer das Stilbild der Epoche, das weder durch das Einzeichnen zu vieler und allzu feiner Linien verwirrt werden, noch in stilistische Miniaturmalerei ausarten sollte.



Luigi Cherubini.
Gemälde von Ingres 1842. Paris, Louvre.





148. Dekoration zu Henri-Montan Bertons „L'enfant prodigue“ von Jean-Baptiste Isabey.

Der vorliegende Band, der die Entwicklung der Musik von den Anfängen des galanten Stils bis zur Hochklassik umfaßt, bildet nur in Verbindung mit dem folgenden Bande eine Einheit im stilistischen und geistesgeschichtlichen Sinne. Denn das Ziel der Darstellung war, nicht das Leben der Musik in den Epochen zu schildern, sondern sein Hindurchströmen durch die Epochen.

Für die Auswahl der Reproduktionen bin ich Herrn Dr. Adolf Kunkel, für das Mitlesen der Korrekturbogen den Mitgliedern des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln, den Herren Musikdirektor J. Goslar und cand. phil. Robert Greven zu Dank verpflichtet.

E. BÜCKEN.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Kursivziffern beziehen sich auf Abbildungen, halbfette Ziffern auf Notenbeispiele; die Ziffern verweisen stets auf die Seiten.)

Abaco, Fel. dall' (12. VII. 1675 bis 12. VII. 1742) 14ff., **15**, **16**, **17**, 101.
Abel, Karl Frd. (1725—20. VI. 1787) 98, 208.
Abert, Herm. (1871—1927) 110, 140, 170, 172, 176, 196, 208, 215, 222, 232.
Agricola, Joh. Frd. (4. I. 1720 bis 1774) 148.
Akademien 5.
Alayrac, Nic. d' (13. VI. 1753 bis 27. XI. 1809) *234*, 235.
Alberti, Dom. (c. 1717—c. 1740) 19, 21, **22**, 45.
Algarotti, Franc. Graf (11. XII. 1712—3. V. 1764) 105ff., 114, 181.
Allemande, Danse d' *46*.
Almanach, Musikal. (1796) 152.
Altbenatek (Böhmen) 78.
Alumnenchöre 6.
Alvensleben, Frau von 150.
(Anna) Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar geb. Prinzessin v. Braunschweig (24. X. 1739 bis 10. IV. 1807) *222*.
Anakreontik 74, 148, 150.
André, Joh. (28. III. 1741 bis 18. VI. 1799) 156.
André, Yves Marie Pater, S. J. (1675—1764) 52.
Anfossi, Pasquale (25. IV. 1727 bis II. 1797) 116, 211.
Angiolini, Gasparo, Ballettmeister, Schriftsteller 180.
Arend, Max (* 1873) 180.
Arie 34, 36, 71, 108, 146.
Arnaud, Abbé Franç. (1721—84) 176.
Artaria-Verlag 238.
Arteaga, Stefano, S. J. († 30. X. 1799) 32, 101, 180, 228.
Athen, klass. Tragödie 56.
Aubert, Jacques (1678—19. V. 1753) 50, **51**.
Aversa bei Neapel 110.
Ayen, Duc d' 53.

Bach, Joh. Christian (getauft 7. IX. 1735, † 1. I. 1782), der Mailänder oder englische Bach *98*, 98—101, **100**, 115, 116, 117, *160*, 161, 208, 210, 222, 229.
Bach, Joh. Christoph Frd. (21. VI. 1732—26. I. 1795), der Bückeburger Bach 144, 145f., 146, 160.
Bach, Joh. Ernst (1. IX. 1722? bis 28. I. 1777) 73, 144f., 160. — *Hirten b. d. Krippe 146*. — *Passionsoratorium* 144, **145**.
Bach, Joh. Seb. (21. III. 1685 bis 28. VII. 1750) 1, 60, 63, *82*, 144, 146, 161, 218, 222. — *Violinsonate VI*, 15, 16. — *Matthäuspassion* 144f., **145**.
Bach, Karl Philipp Emanuel (8. III. 1714—14. XII. 1788), der Berliner oder Hamburger Bach **7**, 19, 75, **77**, 78, 98, 148, 150, 161—73, *162*, *168*, 195, 196, 202, 204, 210, 222, 226. — *Chormusik* 170f. — *Kantaten* 170 ff. — *Matthäus-Passion „Gehet heraus und schauet an“* 170. — *Passionskantate „Du Göttlicher“* 170, **171**, **172**. — *Klaviermusik* 163—68. — *Sammlungen für Kenner und Liebhaber* 163, 164, **165**, 166, 168. — *Konzerte* 162, 168. — *Klavierkonzerte in c-Moll* 168, *in d-Moll*. — *Concerto per il cembalo solo* 168, *per il cembalo concertato in A-Dur* 168, **169**. — *Lieder* 169f., **170**. — *An Lyda 161*, **161**. — *Morgengesang am Schöpfungstage (Klopstock)* 170. — *Nonnelied* 170, **170**. — *Oratorien* 170. — *Sonaten* 163—166. — *Sonata per il cembalo solo (1731)* 163. — *Preußische Sonaten, op. 1 (1742)* 163. — *Sonate op. 2, Nr. 3 164*, **166**; *Nr. 4* **165**. — *Württemberg. Sonaten (1744)* 163. — *Sonaten mit veränderten Reprisen* 163, 166. — *Symphonien* 168f. — *Quartettsymphonie (1773)* 168f. — *Vierte Symphonie 167*. — *Zwölfstimm. Symphonie (1780)* 168. — *Autogr. 161, 167*.
Bach, Wilh. Friedemann (22. XI. 1710—1. VII. 1784), der Hallische Bach 96, **96**, *97*, **97**. — *Autogr. 99*.
Bach-Abel Konzerte (London) 98.
Bagge, Charles Ernest, Baron de († 1791) 97.
Bailleul, François, *Mondonvilletitel 48*.
Baillot, Franç. de Sales (1771 bis 1842) 238.
Ballad-opera 135.
Ballett 3, 55, 63, 118, 180, 182, 191. — *Navigateur 232*.
Balzer, Joh., Stecher *Gaßmann 140*.
Bamberg, Fürstbischof von, s. Schönborn.
Bartolozzi, Franc., Maler und Stecher *98*.
Bassi, Luigi (1766—13. IX. 1825) *als Don Giovanni 215*.
Baudouin, Pierre-Antoine, Maler *56*.
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (24. I. 1732—18. V. 1799), Dichter, *Figaros Hochzeit* 213, *213*.
Beck, Franz (1730—31. XII. 1809) 93f., **94**, 160.
Beethoven, Ludw. van (getauft 17. XII. 1770, † 26. III. 1827) 40, 85, 150, 156, 173, 174f., 192, 202, 223, 226, 229, 231, 238. — *Fidelio (1805)* 131, 137, 228, 236. — *Gellertlieder* 170. — *Eroica (1804)* 212. — *Pastorale (1808)* 225. — *7. Sinfonie A-Dur (1812)* 220.
Begas, Karl, Maler *Zelter 155*.
Belgien 124.
Benda, Franz (25. XI. 1709 bis 7. III. 1786) 74, 78f., 84, *86*, 104, 148.
Benda, Georg (30. VI. 1722 bis 6. XI. 1795) 130, 134f., 136 bis 39, 156, 159. — *Ariadne auf Naxos* 137ff., **139**. — *Medea* 137. — *Walder* 136ff., *136*, **137**, 139.
Benda, Johann (16. IV. 1713 bis 1752) 74.
Bendix, B. H., Stecher *132*.
Bergedorf bei Hamburg 107.
Berlin 161, *216*. — *Französisches Theater* 149, 161. — *Liedertafel* 154. — *Hofoper* 1. — *Hoforchester* 104. — *Institut für Kirchenmusik* 154.
Berliner (norddeutsche) Musik (Schule) 10, 74—84, 94ff., 129, 130, 141, 143—46, 162, 172f — *Liederschule* 148—55, 156, 159. 169f.
Berliner musikalische Zeitung (1805—06) 152.
Berlioz, Hector (11. XII. 1803 bis 8. III. 1869) 101.
Bertati, Gius. (10. VII. 1735 bis 1815), Textdichter 215.
Berton, Henri-Montan (17. IX. 1767—22. IV. 1844) 235. — *L'enfant prodigue 241*. — Sémiramis 236.
Berufsmusiker 5, 6f.
Biber, Heinr. Ign. Franz von (12. VIII. 1644—3. V. 1704) 218.
Biberach 225.
Bi(e)dermann, Joh. Jak., Maler *107*.
Bitter, Karl Herm. (27. II. 1813 bis 12. IX. 1885) 96.
Blainville, Charles-Henri (1711 bis nach 1770) 102.
Boccherini, Giov. Gaston, Textdichter 200.
Boccherini, Luigi (19. II. 1743 bis 28. V. 1805) 231f., **232**, *233*, 240.
Böhmen 225, 226.
Böhmische Schule 74, 226.
Boileau-Despréaux, Nic. (1. XI. 1636—13. III. 1711), Dichter 44.
Bologna 98.
Bondini, Pasquale († 1789), Theaterunternehmer 214.
Bordoni, Faustina, s. Hasse.
Borghi, Luigi 229, **229**.
Boultas, Maler *12*.
Brahms, Joh. (7. V. 1833 bis 3. IV. 1897) 170.
Braunschweig 107.
Breitkopf, Joh. Gottlob Eman. (1719—94) 173.
Brenet, Michel (Marie Bobillier, 1858—1918) 4.
Bretzner, Christian Frd. (1748 bis 1807), Lustspieldichter 217.
Brockes, Barth. Heinr. (22. IX. 1680—16. I. 1747) 61—65, 71.
Brosses, Charles de (1709—77) 8, 33, 101.
Brüssel *12*.
Bückeburg 145.
Buffonistenstreit 8f., 77, 120.
Burney, Charles Mac (7. IV. 1726 bis 12. IV. 1814) 78, 94, 159, 162, 163, 173.
Buxtehude, Dietr. (1637—9. V. 1707) 6.

Cabinets, Petits 4.
Caillot, Josef (1732—1816) *als Western 123*.
Caldara, Antonio (1670—28. XII. 1736) *Olimpiade 37*.
Calzabigi, Raniero da (1714—95) 114, 180—85.
Cambini, Giov. Gius. (13. II. 1746 bis 1825) 176.
Campion, Charles-Philippe, Abbé de Tersan (1736—1819), Stecher *57*.
Campra, André (4. XII. 1660 bis 19. VII. 1744) 53, 101. — *Idomenée (1712) 52*. — *Les fêtes vénétiennes (1710)* 53.
Canaletto, Bernardo Belotto gen., Maler. *Burgtheater Wien 174*.
Cannabich, Christian (1731 bis 22. II. 1798) 92.
Capron, Nic. 104.
Carmontelle, Louis Carrogis de, Maler *Taf. X*.
Carneval von Venedig *14*.

Carpani, Gius. (28. I. 1752 bis 22. I. 1825) 117.
Cartier, Jean B. (28. V. 1765 bis 1841) *L'art du violon (1798) 95.*
Casanova, Giov. Jacopo (1725 bis 1798) 181.
Casti, Giov. B. (1721—1803), Textdichter 114.
Catel, Charles Simon (10. VI. 1773—29. XI. 1830) 235, 236, *239*, 240.
Cerf s. Viéville.
Chabanon, Michel Paul Gui de (1730—92) 11.
Chénier, André (1762—94) 234.
Cherubini, Luigi (getauft 15. IX. 1760—15. III. 1842) 227, 230, 234, 235, 237, 240, *240, Taf. XIII. — Medea* 236f. — *Faniska 239.*
Chodowiecki, Dan. *Stich zum Déserteur 124.*
Choffard, Pierre-Phil. *Stich zu Haydns Schöpfung 204.*
Chopin, Fréd. (22. II. 1810 bis 17. X 1849) 226.
Chrysander, Frd. (1826—1901) 215.
„La Cilla" (1707) 37
Cimarosa, Dom. (17. XII. 1749 bis 11. I. 1801) 232, 232, 233, 240.
Clement, Franz (17. XI. 1780 bis 3. XI. 1842), Kapellmeister am Theater an der Wien (1802 bis 1811) 192.
Clementi, Muzio (12. IV. 1746? bis 10. III. 1832) 226, 229—31, 229, **230**, 231, 240.
Cochin, Charles Nic. le fils, Stecher *11, 53, Taf. IV.*
Collegia musica 5, 63.
Coltellini, Marco, Textdichter 108, 113.
Commedia musicale napolitana 37, 39.
Conti, Franc. (20. I. 1682 bis 20. VII. 1732) 14.
Conti, Louis Franç., Prinz von (1717—76) 96, 97, 102, 104.
Corelli, Arcangelo (17. II. 1653 bis 8. I. 1713) 14, 47, 78, 229.
Coster, Dav. Stecher *52.*
Couperin, Franç. (10. XI. 1668 bis 12. IX. 1733) 43—46, 44, **45**, 47, 101.
Cuvilliés, Franz de, *Residenztheater München 112.*
Czernohorsky, Bohuslav (Padre Boëmo 26. II. 1684—2. VII. 1740) 175.

Dalayrac s. Alayrac.
Danchet, Ant. (1671—1740), Textdichter 212.
Dandrieu, Jean-Franç. (1684 bis 16. I. 1740) 46, **46.**
Da Ponte, Lor. (1749—1838), Textdichter 213.
Daquin, Louis-Claude (4. VII. 1694—15. VI. 1772) 46, 47, **47.**
Darmstadt 69.
David, Jacques Louis, Maler 238.
Debrosses s. Brosses.
Degghendt, Emm., Stecher *119.*
Delaborde, Jean Benj. (5. IX. 1734—22. VII. 1794) *Choix de chansons (1773) 8, 10, 17.*
De la Croce, Joh. Nep., Maler *214.*
De la Richardière, Stecher *233.*
Della Corte, A. 232.
Delvaux, Remi Henri Jos., Maler *177.*
Demarteau, Gilles, Stecher *46.*
Dent, Edw. J. (* 1876) 214.
Desormeaux 102.
Destouches, André Cardinal (IV. 1662—3. II. 1749) 53, 101. — *Issé (1697)* 54, **54.** — *Sémélé (1719) 54.*
Deutsch-Brod 88.
Deutschland und deutsche Musik 4f., 9—12. 42, 59—88, 101f., 110, 111, 112, 127—228, 235, 237, 238f.
Diderot, Denis (5. X. 1713 bis 30. VII. 1784) *Rameaus Neffe (dtsch. v. Goethe 1805)* 11, *118,* 119.
Ditters von Dittersdorf, Karl (2. XI. 1739—24. X. 1799) 10, 224f., 239.
Divertimento 85, 87f. 195.
Drama, Antikes 30, 181.
Dresden 6, 96, 107, 140, 227.
Dubos, Abbé Jean B. (1670 bis 1742) 60.
Duclos, Antoine-Jean, Maler *44.*
Dugazon, Louise Rose Lefèvre, Mme. (1755—1821), Sängerin. *234.*
Duni, Egidio Romoaldo (9. II. 1709—11. VI. 1775) 123.
Duplessis, Jean-Sifrède, Maler *Taf. I.*
Durante, Franç. (15. III. 1684 bis 13. VIII. 1755) 19, 116.
Durazzo, Joh. Jak. Graf *174,* 179, 191.
Du Roullet, Marie François Le Blanc (1716—86), Attaché der franz. Gesandtschaft in Wien, Bailli, *Iphigenie in Aulis* 185f.
Dussek (Dušek), Joh. Ladisl. (8. IX. 1760—12. II. 1812) 226, 226, 227, 239.
Dutertre, André, Stecher *116, 234.*
Du Tillot, Hoftheaterintendant in Stuttgart 113.

Eberl, Anton (13. VI. 1766 bis 10. III. 1807) 226, 239.
Eberlin, Joh. Ernst (27. III. 1702 bis 21. VI. 1762) 147, 148, 160.
Ebert, Joh. Arnold (1723—95) 148.
Eckardt, Joh. Gottfr. (c. 1735 bis 1809) 208.
Eichner, Ernst (9. II. 1740—77) 92f., 94.
Einstein, Alfr. (* 1880) 33.
Eisenach 63.
Engel, Joh. Jak. (11. IX. 1741 bis 28. VI. 1802) 225.
Engländer, Rich. (* 1884) 227.
England 72, 95, 98, 135, 192, 203. — *Königin* v. s. Sophie Charlotte.
Enzyklopädisten 118.
Erasbach (Oberpfalz) 174.
Esterházy, Fürsten von 192.
Euripides (c. 480—406 v. Chr.) *Alkeste* 182.
Eximeno y Pujader, Ant., S. J. (26. IX. 1729—9. VI. 1808) 9, 32, 101.
Ewald, Joh. (18. XI. 1743 bis 17. III. 1781), dän. Dichter *149.*

Falbe, Joach. Martin, Maler *86.*
Fasch, Joh. Frd. (15. IV. 1688 bis 5. XII. 1785) 69f., **70.**
Favart, Charles Simon (13. XI. 1710—18. V. 1792) 120, *120,* 140.
Favart, Marie Justine geb. Duroncevay (15. VI. 1727—22. IV. 1772) *Taf. VIII.*
Fechhelm, Christian Gottlob *Kostümskizzen Taf. VI.*
Feind, Barthold (1678—1721) 127f.
Feo, Franc. (ca. 1685 bis nach 1745) 110.
Ferdinand von Parma-Bourbon († 1802) *3, 15.*
Ferrari, Dom. († 1780) 229.
Fies(s)inger, Franz Gabr., Stecher *141.*
Filtz, Anton (geb. ca. 1730, beerdigt 14. III. 1760) 91—93, 93, 98.
Fioravanti, Valent. (11. IX. 1764 bis 16. VI. 1837) 233.
Fischer(s) von Erlach(en), Johann Bernhard, Architekt *206.*
Florenz 126. — *Opernschule der Camerata* 235.
Framéry, Nic.-Étienne (25. III. 1745—26. XI. 1810).
Frankfurt a. M. 63.
Frankfurt a. O. 161.
Frankreich und französische Musik 3ff., 7—12, 30, 33, 43 bis 59, 61, 63, 66, 69, 71, 73, 75ff., 101—105, 106, 110f., 113, 116, 117-27, 133, 135, 140f., 167, 175, 176—91, 192, 204, 212, 227, 233—38, 240.
Friedländer, Max (* 1852). 238, 239.
Friedrich der Fromme, Herzog von Mecklenburg-Schwerin (1756—85, * 1717) *Hofkapelle 13.*
Friedrich August, König von Polen, Kurfürst von Sachsen (1733—63) 107.
Friedrich II., König von Preußen (* 12. I. 1712, † 17. VIII. 1786) 7, 10, 74, 75, *75,* 77—79, 82, 109, 152, 161, 173. — *Autogr. 76. — Musikzimmer 82, 83. — Notenpult 79. — Quantzgrabmal 79. — Silbermannflügel 74. — Theater 1, 85.*
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen (1786—97) 219.
Fritzsch, Christian Frd., der Sohn, Stecher *65.*
Frugoni, Carlo Innocenzo (1692 bis 1768), Textdichter 113.
Füger, Friedr. Heinr., Stecher *134, 143.*
Füncke (Joh. Georg Finck 1721 bis 1757), Baumeister und Stecher *Berliner Hofoper 1.*
Fürnberg, Karl Josef, Edler von 192.
Fux, Joh. Jos. (1660—14. II. 1741) 79, 85, 101.

Galle, P., Maler *97.*
Galuppi, Baldassare, il Buranello (18. X. 1706—3. I. 1785) 19, 21, 23, 120.
Garcin, Jules-Augustin (11. VII. 1830—30. X. 1896) 123.
Gardel, Max. Léop. Phil. d. Ä. (1741—87), kgl. Ballettmeister *Navigateur 232.*
Gassatim 6.
Gassmann, Flor. Leop. (3. V. 1729—20. I. 1774) 114, 116, *140,* 141, 160.
Gaucher, Charles-Etienne, Stecher *Metastasio 30.*
Gaviniés, Pierre (11. V. 1728 bis 22. IX. 1800) 104, **104.**
Gay, John (1685—1732) *The beggars opera* 135.
Geisterroman 142.
Gellert, Christian Fürchtegott (4. VII. 1715—13. XII. 1769) 169.
Gentil-Bernard, Pierre-Josephe. (1708—75) *Castor et Pollux* 56, 113.
Gerber, Ernst Ludwig (29. IX. 1746—30. VI. 1819) 168.
Ghezzi, Pierleone, Maler, *Pergolesikarikatur 41.*
Ghignone s. Guignon.
Gleim, Joh. Wilh. Ludw. (2. IV. 1719—18. II. 1803) 148.
Gluck, Christoph Willibald R. v. (2. VII. 1714—15. XI. 1787) 10, 11, 57, 109, 114, 174—91, *176,* 227, 232, 233f., 235, 236, 237, *Taf. I. — Triosonaten* 177. — *De profundis* 176. — *Alceste (1767)* 108, 175, 182 bis 186, *182,* 184, 185. — *L'arbre enchanté (1759) 175. — Armide (1777)* 175, 186ff., 188, **190.** — *Artaserse (1741)* 175. — *Le cadi dupé (1761)* 179f., **179,** 180. — *La clemenza di Tito (1752) 177,* 178, **178.** — *Don Juan (1761)* 180. — *Echo et Narcisse (1779)* 175, 186. — *Ezio (1750)* 175, 178. — *Iphigénie en Aulide (1774)* 175, 185, 186, *186,* 187. — *Iphigénie en Tauride (1779)* 175, 186f., 188 (*Autogr.*), *189,* 189f. 236. — *L'ivrogne corrigé (1760)* 179. — *Orfeo ed Euridice (1762)* 105, 108, 113, 116, 175, 176, 177, 180—82, 183, *183,* 185, 186, 188. — *Paride ed Elena (1770)* 175, 185f. — *Die Pilger von Mecca = La rencontre imprévue (1764)* 179. — *Der Prinz von China* 180. — *Le Turc généreux (1758) 174.*
Gluck, Marianne geb. Pergin († 12. III. 1800) 175.
Görner, Joh. Valent. (* 1702) 73, 74, 148, 160.
Goethe, Wolfg. von (28. VIII. 1749—22. III. 1832) 2, 11, 130, 133, 134, 135, 139, 140, 151ff., 159, 205, 214, 217, 240.
Göttinger Musenalmanach 161.
Goldoni, Carlo (25. II. 1707 bis 6. II. 1793), Lustspieldichter 37, 114, 142.
Goldschmidt, Hugo (1859—1920) 79, 114, 181.
Gossec (Gossé), Franç. Jos. (17. I. 1734?—16. II. 1829) 102, *103,* 176, 234, 240. — *Triosonate Op. 1* 102, **102**; *Op. 5* 102, **102,** — *Es-Dur-Symphonie* 103, **103.**
Gotter, Frd. Wilh. (3. IX. 1746 bis 18. III. 1797), Dichter 136, 139.
Gottsched, Joh. Christoph (2. I. 1700—12. XII. 1766) 60, 127.
Graun, Joh. Gottlieb (1698 bis 27. X. 1771) 1, 74, 75, 78, 80, 80, 101, 148, 160.
Graun, Karl Heinr. (7. V. 1701 bis 8. VIII. 1759) 1, 74, 77f., 145, 148, 160. — *Merope (1756) 129. — Montezuma (1755) Taf. VI. — Tod Jesu (1755)* 143f., **143,** 147. — *Auserlesene Oden* 149.
Graupner, Christoph (13. I. 1683 bis 10. V. 1760) 69f. — *Dido (1707)* 69, *69.* — *Symphonie-G-dur* 70, **70.** — *Konzert f. je 2 Flöten, Oboen und Streichorchester* 69.
Gravelot, Hubert (Bourguignon) Maler, *Merope 129.*
Grétry, André Ernest Modeste (8. II. 1742—24. X. 1813) 123, 124, *125,* 159, 160, 234, 235. — *Mémoires* 124. — *Huron (1768)* 126, **127.** — *Lucile (1769)* 125, **125.** — *Raoul, Barbe-bleue (1789) 121. — Zémire et Azor (1771) 209.*
Greuze, Jean B., Maler, *Rameau Taf. III.*
Griesinger, Georg Aug. 192.
Grimm, Frd. Melchior Baron v. (26. XII. 1723—18. XII. 1807) 9, 97, 101, 106, 117, 118, 233.
Guérin, Franç., Stecher, *F. X. Richter 90.*
Guglielmo, Pietro (1727—1804) 114, 233.
Gigue 18.

Guignon, Jean-Pierre (10. II. 1702—30. I. 1774) 50.
Guillemain, Louis-Gabr. (15. XI. 1705—1. X. 1770) 49, 51, 51.
Guimard, Marie-Madeleine (10. X. 1743—4. V. 1816). Gattin v. Jean-Etienne Despréaux, Tänzerin *232*.

Haas, Peter, Stecher, *Flötenkonzert 75*.
Haas, Robert (* 1886) 142, 180.
Händel, Georg Frd. (23. II. 1685 bis 14. IV. 1759) 71, 75, 146, 192, 203, 218, 222. — *Deutsche Arien* 70, **70**, 71. — *Oper* 183. — *Rodelinda* (*1725*) 183, 184.
Hagedorn, Frd. v. (23. IV. 1708 bis 28. X. 1754) 72, 73, 74, 148.
Hagemann, Karl (* 1871) 214.
Haid, Joh. Jak., Stecher, *Mattheson 61*. — *Schubart 156*.
Hainburg 191.
Halle a. S. 96, 194.
Halm, Peter, Radierer *83*.
Hamann, Joh. Georg (27. VIII. 1730—21. VI. 1788) 150.
Hamburg 60, 61, 63, 74, 161, *173*. — *Oper* 107. — *Michaeliskirche* 169 — *Johanneum* 161.
Haschka, Laurenz Leopold, S. J. (1. IX. 1749—3. VIII. 1827) *Kaiserhymne* 201.
Hasse, Faustina geb. Bordoni (1700—4. XI. 1781), Sängerin 107, *Taf. VII*.
Hasse, Joh. Adolf (getauft 25. III. 1699, † 16. XII. 1759) 33, 41, 42, 101, 107, 135, 147, 174, 177, 178, 200, 203, 208, 227, *Taf. VII*. — *Antioco* (*1721*) 107. — *Cleofide* (*1731*) *76*. — *Leucippo* (*1747*) 108, **108**. — *Partenope* (*1767*) *107*. — *I Pellegrini al Sepolcro di N. S.* (*1742*) *41*, 42, 42, 147, 209. — *Piramo e Tispe* (*1768*) 109, **109**. — *Il trionfo di Clelia* (*1762*) *106*.
Haydn, Jos. (1. IV. 1732—31. V. 1809) 7, 11, 86, 98, 103, 140, 146, 160, 161, 165, 173, 191—205, *205*, 218, 221, 222 f., 225, 231, 235, 238 f., *Taf. IX*. — *Kantaten* 200. — *Stabat mater* (*1773*) 200. — *Lieder* 200 f. **201**. — *Kaiserhymne* (*1797*) 201. — *Messen* 201. — *Theresienmesse in B* (*1799*) 203, **203**. — *Opern* 200. — *Isola disabitata* (*1779*) 200. — *Orfeo* (*1791*) 200. — *Der neue krumme Teufel* (*1751*) 192, 200. — *Oratorien* 200, 201. — *Die Jahreszeiten* (*1801*) 192, 200, 203 f., 223. — *Il ritorno di Tobia* (*1775*) 200, 203. — *Die Schöpfung* (*1798*) 192, 200, 203 f., *204*, 204, 223. — *Russische Quartette* (*1781*) 193, 197 f. — *Streichquartette* 192, 193, 193 (Nr. 15), 196—98, 198, 199, 200, 201, 210, 218, 222, 222. (op. 2, Nr. 2) — *Sonaten* 195 f., 196 (Nr. 18), *197* (op. 11), 199 f., **199** (*c-Moll, 1772*). — *Symphonien* 193—95, 194, 198—200, 201 f., *201*, 223, **223**. — *Symphonie Nr. 1* (*1759*) 192, 196, *Nr. 2* (*um 1760*) 193, *Nr. 5* 194, **194**, *Le Matin* 194, *Nr. 12* (*1763*) 194, *Trauersymphonie* 198, *Abschiedssymphonie* (*1772*) 198, *Symphonie in g-Moll Nr. 39* 198 f., *Symphonie in C-Dur* (*La chasse*) 199, *Pariser Symphonien* (*1786*) 199, *Symphonie in G-Dur, Nr. 88*, 199, 223, *Oxford Symphonie* (*1788*) 199, *Symphonie mit dem Paukenwirbel Nr. 103* 202. — *Londoner Symphonien* 201 f., **201**, 202. — *Autograph 201*.
Haydn, Michael (14. IX. 1737 bis 10. VIII. 1806) 224, *224*, 238, 239.
Heinrich, Prinz von Preußen (1726—1802) 149.
Heinse, Wilh. (16. II. 1746 bis 22. VI. 1803) 11, 112.
Heinsius, Joh. Ernst, Maler *131*.
Henry, Susanne geb. Chodowiecka, Malerin, *Reichardt 132*.
Herbing, Valentin († 1766) 73, 160.
Herder, Joh. Gottfried von (25. VIII. 1744—18. XII. 1803) 130, 143.
Heuß, Alfr. (* 1877) 89.
Hickel, Jos., Maler, *Gaßmann 140*.
Hiller, Joh. Adam (25. XII. 1728 bis 16. VI. 1804) *134*, 135 f., 140, 141, 149, 159. — *Der Dorfbalbier* (*1770*) 140. — *Erntekranz* (*1771*) 135. — *Die junge Gräfin* 141. — *Die Jagd* (*1770*) 135, **136**. — *Die Liebe auf dem Lande* (*1770*) 135. — *Lisuart und Dariolette* (*1766*) 135.
Hölty, Ludw. Heinr. Christoph (21. XII. 1748—1. IX. 1776) 156.
Hoffmann, E. T. A. (24. I. 1776 bis 25. VI. 1822) 220.
Hoffmann, Felicitas geb. Sartori, Malerin, *Ehepaar Hasse Taf. VII*.
Hoffmann, Leopold (um 1730 bis 17. III. 1793) 224, **224**.
Hoffmeister, Franz Anton (1754 bis 9. II. 1812) 200.
Holzbauer, Ign. (17. IX. 1711 bis 7. IV. 1783) 132 f., 160.
Holzer, Joh. 159.
Homer 238.
Homilius, Gottfried August (2. II. 1714—5. VI. 1785) 173.
Horatius Flaccus, Quintus (65 bis 8 v. Chr.) *Carmen saeculare 128*.
Houdon, Jean-Antoine, Bildhauer, *Gluck 176*.
Hummel, Joh. Nep. (14. XI. 1778—17. X. 1837) 192.
Hunold (Menantes), Christian Frd. (1681—1721) 70.

Isabey, Jean B., Maler *239*, *241*.
Italien und italien. Musik 3 f., 6—43, 47, 49, 50, 51, 53, 60 f., 63, 69, 71, 75 ff., 86, 90 f., 97 ff., 101, 106, 107, 109—17, 119, 120, 123, 124, 125, 128 f., 133, 135, 137 140 ff., 146, 152, 154, 159, 175 ff., 186, 189 f. 192, 205, 208 f., 212, 215 f., 227, 228—34, 235, 237, 239, 240.

Jahn, Otto (16. VI. 1813—9. IX. 1869) 209, 213, 216.
Jalowetz, H. 166, 185.
Janinet, Jean Franç., Stecher *234*.
Janson, Jean-B. (um 1742 bis 2. IX. 1803) 176.
Janson, Louis-Auguste (* 8. VII. 1749) 176.
Jean Paul (Richter, 21. III. 1763—14. XI. 1825) 216.
Jérôme Bonaparte, König von Westfalen (1807—13 * 1784 † 1860) 151.
Ingres, Jean Auguste Dominique, Maler, *Cherubini 240*, *Taf. XIII*.
Instrumentalmusik 6, 10, 13, 22, 25, 69 f., 75, 77 f., 88—105, 111, 132, 208, 227, 228, 237 f.
Intermezzi 8, 37, 39.
Jommelli, Nic. (10. IX. 1714 bis 25. VIII. 1774) 28, 41, 110—13, *110*, 114, 159, 160, 176, 177, 205, 232. — *Gaio Mario* (*1746*) 111, **111**. — *Olimpiade* 111, **113**. — *La Passione* (*1749*) 42, **43**. — *Tito Manlio* (*Autograph*) *111*, 111.
Josef II. (1765—90) 140 f., 206.
Journal de Paris 176.
Junker, Karl Ludw. (um 1740 bis 1797) 229.

Kammermusik 17, 23—29, 48 bis 51, 78 f., 97, 101, 162, 173, 193, 210 f., 219, 225, 232.
Kant, Immanuel (22. IV. 1724 bis 12. II. 1804) 150.
Kantate 34 f., 69, 135, 142, 143, 200.
Karl, Prinz von Lothringen und Bar (* 1712, † 1780), *Hochzeitsfeierlichkeit 2*.
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz (* 1733, † 1799) 132.
Kassation 193.
Kassel 151.
Katharina II., Kaiserin von Rußland (1763—96) *128*.
Kaul, Otto 225.
Kayser, Phil. Christoph (10. III. 1755—23. XII. 1823) 134.
Keiser, Reinhard (getauft 12. I. 1674, † 12. IX. 1739) 61—65, 62, 63, 160.
Kirchenmusik 6, 162, 202 f., 222, 224.
Kirnberger, Joh. Phil. (24. IV. 1721—27. VII. 1783) *148*, 149, 218.
Klauer, Martin Gottlieb, Bildhauer *222*.
Klaviermusik 17, 19, 22, 43—48, 50, 66—69, 75, 96 f., 101, 162—68, 172, 219 f., 226 f., 229 ff.
Klein, Anton von (1746—1810) 133.
Kleist, Christian Ewald von (7. III. 1715—24. VIII. 59) 148.
Klopstock, Frd. Gottlieb (2. VII. 1724—14. III. 1803) 150, 169. — *Hermannsschlacht* 129, 176, 190. — *Messias* 142. — *Morgengesang am Schöpfungstage* 170.
Knecht, Justin Heinr. (30. IX. 1752—1. XII. 1817) 225, 239.
Knobelsdorff, Hans Georg Wenzeslaus von, Architekt, *Berliner Oper 1*.
Koch, Heinr. Gottfried (1703 bis 75), Theaterdirektor 135.
Kochsche Truppe 135.
König, Joh. Ulr. von (1688 bis 1744) 47.
Königsberg i. Pr. 150.
Komotau 174.
Konzert (Komposition) 162, 193, 211, 219 f., 238.
Konzerte, öffentl. 5, 98.
Kopenhagen 149, 175.
Koželuch, Leop. (13. XII. 1748 bis 3. II. 1818) 159, 200, 226, **227**.
Kraus, Georg Melchior (1737 bis 1806), Maler, *Walder 136*. — *Zauberflöte 217*.
Krause, Joh. Christian Gottfr. (1719—21. VII. 1770) 95, 129, 148, 160.
Kretzschmar, Herm. (* 1848) 168, 202.
Kreutzer, Konradin (22. XI. 1780 bis 14. XII. 1849) 192.
Kuhnau, Joh. (6. IV. 1660 bis 5. VI. 1722) 63.
Kunstmagazin, Musikal. 152.
Kurpfälz. deutsche Gesellschaft 132.
Kurrende 6.
Kurz-Bernadon, Jos. (1715—86) 192.

Laborde s. Delaborde.
Lach, Robert (* 1874) 239.
La Croce, Joh. N. de, Maler *214*.
Lagarde, Pierre (1717 bis nach 92), Eglé 53, 55.
La Harpe, Jean Franç. de (20. XI 1739—11. II. 1803) 190.
Laloy, Louis (* 1874) 52.
La Motte, Antoine Houard de (17. I. 1672—26. XII. 1731), franz. Dichter 56.
Lamprecht, Karl (1856—1915) 2.
Lampugnani, Giov. B. (1706 bis 81) 114.
Landshoff, Ludw. (* 1874) 156.
Lange, Aloysia geb. Weber (um 1762—1830) 206, *209*.
Lange, Josef (1751—1831), Schauspieler, Komponist und Maler *211*, *Taf. XI*.
Langlé, Honoré Franç. Marie (1741—20. IX. 1807) 176.
Lapi, Pomp., Stecher *37*.
La Pouplinière, Alex. Jean-Jos. Le Riche de (29. VII. 1693 bis 5. XII. 1762), *Konzerte in seinem Hause* 102.
Latilla, Gaëtano (12. I. 1711—91) 114, 120.
Laurencie, Lion. de la (* 1861) 44, 48.
Le Blanc s. Du Roullet.
Lebouteux, Pierre, Maler *8*.
Lecerf s. Viéville.
Leclair, Jean Marie (10. V. 1697 bis 22. X. 1764) 49, **49**, 50, **50**, 238.
Le Duc, Simon, l'aîné (1748 bis 77) 104.
Lefèvre, Maler *233*.
Lefèvre, Louise Rose s. Dugazon.
Leipzig 135, 161. — *Neukirche* 63. — *Thomaskirche* 63, *72*. — *Collegium musicum* 63. — *Große oder Kaufmannskonzerte* (*1743*) 5. — *Konzertsiegel 72*.
Le Mire, Noël, Stecher *183*.
Leo, Leonardo (15. VIII. 1694 bis 31. X. 1744) 33, 34, 36, 36, 37, 39, 40, 41, **42**.
Le Sage de Richée, Phil. Franç. 73, **73**.
Lessing, Gottlieb Ephraim (22. I. 1733—15. II. 1781) 95.
Le Sueur, Jean Franç. (15. II. 1760—6. X. 1837) 234, 235, 237, 240.
Liebe, Christian Gottlieb August, Stecher *131*, *134*, *136*.
Lied 70, 71—74, 76, 136, 148 bis 60, *161*, 162, 169 ff., 200 f.
Liedertafel 154.
Lingée, Thérèse-Eléonore, geb. Hémery, Stecherin, *Figaros Hochzeit* 213.
Liotard, Jean-Etienne, Maler, *Favart 120*.
Littret, Claude-Antoine du Montigny, Stecher, *Favart 120*.
Livorno 181.
Löschenkohl, Joh., Maler, *Schikaneder 218*.
Löwe, Joh. Frd. (1729—71) 142.
Loewe, Karl (30. XI. 1796 bis 20. IV. 1869) 156.
Logroscino, Nic. († 1763) 40.
London 98, 175, 177, 192, 205, 208. — *Bach-Abel-Konzerte* 98. — *Haymarket Theater* 175. — *Londoner Symphonien* s. Haydn, Jos.
Lorenzo, Gianb., Textdichter 114.

Ludwig XIV., König v. Frankr. (1643—1715) 51.
Ludwig XV., König v. Frankr. (1715—74) 53.
Ludwig, Dauphin (* 1729, † 1765) *4, 5, 7, 56, Taf. IV.*
Ludwig, Herzog von Mecklenburg (* 1725, † 1778) *12.*
Ludwigslust 225. — *Hofkapelle 13.*
Lübeck 107. — *Abendmusiken* 6.
Lully, Jean B. de (29. IX. 1632 bis 22. III. 1687) 3, 7, 8, 43, 48, 49, 51, 54, 56, 66, 101, 175, 237. — *Acis et Galathee (1687) 53.*

Magdeburg 63, 146.
Magyarische Musik 87.
Mailand 25, 98, 99, 175.
Maillard (Marie-Thérèse Davoux 6. 1. 1766—16. X. 1818) *als Astasie 238.*
Maine, Anne Louise Bénedicte, Herzogin von, geb. Bourbon-Condé (1676—1753) 4, 51.
Mainz 156.
Majo, Franc. di (um 1740—18. 1. 1770) 28, 114, 114, 117.
Mann, Joh. Christian (1726 bis 24. VI. 1782) 85.
Mannheim 205, 206, 210, 212. — *Mannheimer Schule* 10, 59, 69, 74, 79, 88—95, 102, 111, 132f., 159, 160, 162, 224, 231.
Mara-Schmeling, Gertr. Elis. (23. II. 1749—20. 1. 1833) *als Armida 190.*
Maria Amalia, Erzherzogin und Herzogin von Parma-Bourbon (1746—1804) *3, 15.*
Maria Elisabeth, Erzherzogin u. Statthalterin in Brüssel (1680 bis 1741) *12.*
Maria Josepha von Sachsen, Dauphine (1731—67) *7.*
Maria Therese von Spanien-Bourbon, Dauphine († 1746) *4, 5, 11, 56, Taf. IV.*
Marianne, Erzherzogin und Prinzessin von Lothringen u. Bar (1718—44) *2.*
Marie Antoinette, Erzherzogin und Königin von Frankreich (1755—93) 4, 175.
Marionettentheater 123.
Marmontel, Jean Franç. (11. VII. 1723—31. XII. 1799) 140, 190, 233, 237. — *Bergère des Alpes* 120—22. — *Lucile* 125f. — *Silvain* 136.
Marpurg, Frd. Wilh. (21. XI. 1718—22. V. 1795) 95.
Martelli, Pietro Giacomo (1665 bis 1727) 30.
Martin y Soler, Vic. (Martini le Spagnuolo 5. III. 1754—3. III. 1806) 233.
Martini, Padre Gianbatt., O. M. (24. IV. 1706—4. X. 1784) 98, 205.
Martini, Pietro Antonio, Stecher *31, 32, 121, 128, 177.*
Marvie, Martin, Stecher *7.*
Marx, Ad. Bernh. (15. V. 1795 bis 17. V. 1866) 178, 182, 186.
Massard, Jean, Stecher *229.*
Mattei, Saverio (19. X. 1742 bis 31. VIII. 1795) 41, 112, 113, 114.
Mattheson, Joh. (28. XI. 1681 bis 17. IV. 1764) 19, 33, 61, *61,* 63, 101, 127, 128f., 142, 160, 172.
Matthieu, Georg Dav., Maler *12, 13, 160.*
Matthisson, Frd. v. (23. 1. 1761 bis 22. III. 1831) 156.
Méhul, Etienne Nic. (22. VI. 1763—18. X. 1817) 234, 235, *235,* 237, 240. — *Ariodant (1799)* 236, 236, 237. — *Chant lyrique 236.*
Melodia germanica 90.
Menantes s. Hunold.
Mennicke, Karl (1880—1917) 95, 224, 231, 211, 221.
Menuett 85f., 94, 98, 194, 195, *195,* 196, 198, 211, 221.
Mersmann, Hans (* 1891) 79.
Messe 201, 203, 206, 208f., 222, 228.
Metastasio (Trapassi), Pietro (13. 1. 1698—12. IV. 1782), Textdichter 30—33, *30,* 101, 106f., 114, 129, 132, 134, 143, 147, 175, 177, 181, 212, 238. — *Artaserse* 175. — *Attilio Regolo* 106. — *La Betulia liberata* 209. — *Catone in Utica* 31, *31,* 33, 36, 182. — *La clemenza di Tito 177,* 178. — *Demetrio 106.* — *Demofoonte* 181. — *Didone abbandonata* 32, *32,* 36, — *Ezio* 178. — *L'isola disabitata* 200. — *La morte d'Abele* 41. — *Nitetti 117.* — *Olimpiade* 34, 34, 35, 36, *37.* — *Il trionfo di Clelia 106.*
Milton, John (9. XII. 1608 bis 8. XI. 1674) *Verlorenes Paradies* 203.
Mingottische Operngesellschaft 175.
Miroglio 102, **104.**
Mizler von Kolof, Lorenz Christoph (25. VII. 1711—III. 1778) 10.
Mondonville, Jean Jos. Cassanea de (25. XII. 1711—8. X. 1772) *48,* 49.
Monn, Georg Matthias (1717 bis 3. X. 1750) 85—87, 86.
Monnet, Charles, Maler *119, 183.*
Monsigny, Pierre Alex. (17. X. 1729—14. 1. 1817) 123, *123.* — *Le cadi dupé (1761)* 122. — *Le déserteur (1769) 124.*
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de (18. 1. 1689 bis 10. II. 1755) 8.
Monteverdi, Claudio (getauft 15. V. 1567, † 29. XI. 1643) 161.
Moreau, Jean-Michel d. J., Stecher *121, 125.*
Moritätensänger *17.*
Morzin, Ferd. Max. Franz Graf von 192.
Moser, Hans Joachim (* 1889) 168f.
Mozart, Anna Maria geb. Pertl († 3. VII. 1778) 205, *207, 214.*
Mozart, Konstanze geb. Weber, später verehel. von Nissen († 6. III. 1842) 206, *211.*
Mozart, Leopold (getauft 14. XI. 1719, † 28. V. 1787) 11, 205, 206ff., *207, 214,* 222, *Taf. X.*
Mozart, Maria Anna (Nannerl) vereh. von Berchthold (30. VII. 1751—29. X. 1829) *214, Taf. X.*
Mozart, Maria Anna in Augsburg (14. 1. 1758—25. 1. 1841) *211.*
Mozart, Wolfgang Amadeus (Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus, 27. 1. 1756 bis 5. XII. 1791) 4, 10f., 63, 100, 114, 117, 130, 161, 162, 166, 185, 192, 205—23, *216, 221,* 224, 239, *Taf. II, X, XI.* — *Autograph 207, 209, 211, 212.* — *Oratorien* 205, 208, 209. — *La Betulia liberata (1771)* 209. — *Opern* 205, 223. — *Apollo et Hyacinthus (1767)* 208.— *Ascanio in Alba (1771)* 209 — *Bastien und Bastienne (1766)* 205, 216. — *Belmonte und Constanze (Entführung aus dem Serail, 1781)* 137, 141, 179, 206, 216f., *216,* 225. — *Così fan tutte (1790)* 216.—*Don Giovanni (1787)* 206, 214—16, 215, *215,* 217, 223, 233. — *La finta giardiniera (1775)* 211. — *La finta simplice (1768)* 208, 208. — *Idomeneo (1781)* 206, 212. — *Lucio Silla (1772)* 209. — *Mitridate, rè di Ponto (1770)* 209. — *Le nozze di Figaro (1785)* 185, 206, 211, *212,* 213—14, *213,* 223. — *L'oca del Cairo (1786)* 213. — *Il sogno di Scipione (1772)* 209. — *Lo Sposo deluso (1786)* 213. — *Zaïde (1781)* 216. — *Zauberflöte (1791)* 217f., *217, 219, 220,* 228, *Taf. XII.* — *Sonaten* 208, 212. — *3 Sonates pour le clavecin op. 6, 210.* — *Sonate für Klavier und Violine (K. V. 29)* 208, 208. — *Klaviersonate (K. V. 56)* 222f., 222. — *Klaviersonate a-Moll (K. V. 310)* 212. — *Violinsonate e-Moll* 212. — *Symphonien* 210ff., 221, 223. — *Pariser Symphonie* 212. — *Linzer Symphonie (1783)* 221. — *Symphonie in D-Dur (1786)* 221, 223. — *Symphonie in C-Dur (K. V. 338)* 220. — *Symphonie in Es-Dur (1788)* 221. — *Symphonie in g-Moll* 221, 225. — *Symphonie in C-Dur (Jupiter-Symphonie K. V. 551)* 221, 223. — *Kammermusik* 210. — *Streichquartette* 210, 218, 219. — *Streichquintette* 219. — *Stadlerquintett* 219. — *Divertimento in Es-Dur* 219. — *Violinkonzerte* 211. — *Klavierkonzerte* 211, 212, 219, 219 *(Nr. 21),* 220. — *Londoner Skizzenbuch 207, 209.* — *Messen* 208f.. — *Requiem (1791)* 206, 222.
Mozarteum, Salzburg 239.
Müller, Frd., gen. Maler Müller (13. 1. 1749—23. IV. 1825) 130.
Müllner 200.
München 205, 206, 211, 212, 227. — *Residenztheater 112.*
Muratori, Lud. Ant. (21. X. 1672 bis 23. 1. 1750) 30, 127.
Musette 50.
Muzzi, Domenico, Zeichner *3.*

Nägeli, Hans Georg (16. V. 1773 bis 26. XII. 1836) 156, 168.
Nardini, Pietro (1722—7. V. 1793) 229.
Naumann, Joh. Gottlieb (17. IV. 1741—23. X. 1801) 227, 239.
Neapel und neapolit. Schule 23, 33, 34, 36, 37, 41, 101, 107, 110, 113, 114, 116, 117, 147, 177, 200, 201, 203, 208.
Née, François-Denis, Stecher *8.*
Neefe, Christian Gottlob (5. II. 1748—26. 1. 1798) 139, 140, 141, 150, 151.
Nef, Karl (* 1837) 26, 225.
Neukomm, Sigismund *205.*
Nichelmann, Christoph (13. VIII. 1717—20. VII. 1762) 148.
Nietzsche, Frd. (15. X. 1844 bis 25. VIII. 1900) 185.
Nilson, Joh. Elias, Stecher *209.*
Norddeutsche s. Berliner Schule.
Norddeutsche Mythologie 134.

Oden s. Lieder.
Offenbach a. M. 156.
Oper 3f., 8, 21f., 29—40, 41, 49, 51—61, 98, 101, 105—42, 159, 174, 175—91, 200, 205, 206, 208f., 211—19, 225, 227f., 232ff., 235ff., 239. — *Opera seria (große)* 22, 37f., 40, 105, 116, 200, 225. — *Opera buffa (comique)* 22f., 37—40, 114 bis 127, 135, 141, 175, 178ff., 200, 208, 213f., 214f., 221, 225, 232, 235. — *Pastoraloper* 53ff. — *Ballettoper* 53, 55.
Oratorium 40ff., 142—47, 159, 192, 200, 203f., 205, 208, 209.
Orchestermusik 4, 5.
Orpheus-Mythos 188.
Ossian 134.
Ouverturenmusik 63—67.
Ovidius Naso, Publius (43 v. Chr. bis 17 n. Chr.) 225.

Paësiello (Paisiello), Giov. (9. V. 1740—5. VI. 1816) 116, 232f., 239.
Paganelli, Gius. Ant. 19.
Pallavicini, Stef. Bened. (21. III. 1672—16. IV. 1742), Textdichter 41.
Pantomime 119.
Paradisi, Pietro Domen. (1710 bis 1792) 229.
Parallelschriften 8f., 120.
Paris *4, 5, 7,* 11, 90, 101, 102, 104, 120, 125, 175, 176, 179, 185f., 205, 206, 208, 210, 212, 227, 231. —*Bastille* 234.— *Temple Taf. II.* — *Académie royale de musique* 51. — *École de Musique (Conservatoire)* 102, 234. — *Concerts des Amateurs* 102. — *Concerts de la Pouplinières* 102, 159. — *Concerts spirituels (1725)* 5, 102, 104. — *Grand opéra* 102, 185. — *Salons* 97. — *Théâtre de la Foire St. Germain* 120. — *Nationalkonvent* 234.
Parma *3, 15,* 113.
Pasquini, Bern. (7. XII. 1637 bis 22. XI. 1710) 19.
Passionen s. Oratorien.
Pastorale, Pastorell 50, 53f.
Perez, Davidde (1711—78) 109, 176.
Pergin, Marianne s. Gluck.
Pergolesi, Giov. B. (4. 1. 1710 bis 16. III. 1736) 23—25, 28, 33, 34, 39, 40f., *41,* 120, 200. — *Lo frato 'nnammorato (1732)* 39. — *Olimpiade (1735)* 33, 34, 35, *37.* — *Serva padrona (1733)* 37, 39, 40, 101, 120. — *Sonaten* 26, 27.
Petitot, Edmond Alex, Stecher *3, 15.*
Pfeffel, Johann Andreas, Stecher *2.*
Philidor, Franç. André Danican (7. IX. 1729—31. VIII. 1795) 5, 123f., 126, *128,* 136. — *Maréchal ferrant (1761)* 123, 124, *126.* — *Tom Jones (1765) 123.*
Piccini, Nic. (16. 1. 1728—7. V. 1800) 114, 116, 117, 176, 191, 215, 232, 233, 234. — *Didon (1783) 116.*
Platti, Giov. (* um 1700) 19ff., 20, 22, 229.
Plessis 102.
Pleyel, Ign. Jos. (1. VI. 1757 bis 14. XI. 1831) 226.
Pohl, Rich. (12. IX. 1826 bis 17. XII. 1796) 191, 196.
Polnischer Stil 63.
Pompadour, Jeann. Antonie Poisson, Marquise de (1721 bis 1764) 4, 53, *53.*
Ponte s. Da Ponte.
Porpora, Nic. Ant. (19. VIII. 1686—II. 1766) 23, 24, 191ff.
Porporino, Anton Hubert, Sänger *76.*

Potsdam, *Neues Palais 74, 83, 85.* — *Quantzgrabmal 79.* — *Sanssouci 79.* — *Stadtschloß 82.*
Prag 174, 175, 206, 214, *215.*
Preisler, Val. Dan., Stecher, *Telemann Taf. V.*
Pugnani, Gaëtano (27. XI. 1731 bis 15. VII. 1798) 229.

Quadrio, Franc. Sav. (1. XII. 1695—11. XI. 1756) 30.
Quantz, Joh. Joach. (30.1. 1697 bis 12. VII. 1773) 10, 75—78, *78, 79,* **80**, 95, 101, 148, 160, 172.
Quartett 193, 196ff., 210, 218f.
Quenedey, Edme, Stecher *103, 123.*
Quinault, Phil. (1635—26. XI. 1688), Dichter 56, 128. — *Armide* 52, 186.

Raguenet, Franç., Abbé 7, 29, 101.
Rameau, Jean-Phil. (25.1X.1683 bis 12. IX. 1764) 8, 9, 46—49, 52f., 55—59, *57,* 101, 102, 117, 119, 123, 175, 180, 183, *Taf. III.* — *Castor et Pollux (1737)* 56, 113. — *Dardanus (1739)* 57, 58, 189, **189**. — *Hippolite et Aricie (1733)* 57, **58**, **59**. — *La Joyeuse* **47**. — *Les Niais de Sologne* **45**. — *La Poule* **48**. — *La Princesse de Navarre (1745)* 56, *Taf. IV.* — *Le temple de la gloire (1745)* 55, *57.* — *(Autograph)* 55, *55.* — *Les tendres plaintes* 46. — *Le traité de l'harmonie (1722)* 8, 52, 101. — *Zaïs (1748)* **58**.
Rameaus Neffe s. Diderot.
Ramler, Karl Wilh. (15. II. 1725 bis 11. IV. 1798) *66,* 143ff., *146,* 148.
Rault 176.
Ravenet, Simon, Stecher *3.*
Redoutenmusik in Berlin 75.
Rehberg, Frd., Maler, *Salieri 237.*
Reichardt, Joh. Frd. (25. XI. 1752—27. VI. 1814) 7, 109, *132,* 133f., 140, 150—54, *151,* **153**, **155**, 160, 164, 168. — *Autograph 152,* **152**.
Reinsperger, Joh. Christoph, Stecher *107.*
Requiem s. Messe.
Reutter, Joh. Adam Georg (IV. 1708—11. III. 1772) 85, 191.
Revolutionsmusik 234f.
Rheineck, Christoph (1. XI. 1748 bis 29. VII. 1797) 156.
Rheinsberg 149.
Richter, Franz X. (1. XII. 1709 bis 18. IX. 1789) *90,* 90f., 92, 102.
Rig(h)el, Henri Jos. (9. II. 1741 bis V. 1799) 176.
Riehl, Wilh. Heinr. (6. V. 1823 bis 16. XI. 1897) 107.
Riemann, Hugo (18. VII. 1849 bis 10. VII. 1919) 1, 69, 70, 88, 98, 162, 168, 169.
Rinuccini, Ottavio († 28. III. 1621), Dichter 181.
Ritterdramen 142.
Rößler s. Rosetti.
Rohan, Vicomte de *53.*
Rohrau b. Bruck a. Leitha 191.
Rolland, Romain (* 29. I. 1866) 37.
Rolle, Joh. Heinr. (23. XII. 1718 bis 29. XII. 1775) 146. — *Lazarus* 146, 147. — *Melida 147.*
Rom 211, 232. — *St. Peter* 110. — *Teatro delle dame* 31.
Rondeau 50.
Rosetti, Franz Anton (Rößler, 1750—30. VI. 1792) 225, **225**.
Rossini, Gioach. Antonio (29. II. 1792—13. XI. 1868) 233.
Roullet s. Du Roullet.
Rousseau, Jean-Jacques (28. VI. 1712—2. VII. 1778) 8, 9, *9,* 33, 38, 95, 118—120, 123, 125, 183, 187, 235. — *Consolations des misères (1781) 119.* — *Le devin du village (1752)* 120, 121, *121.* — *Lettre sur la musique française (1753)* 9.
Rue, Philibert Benoît de, Stecher *48.*
Ruppin 161.
Ruprecht, Martin 159, 200.
Rust, Frd. Wilh. (6. VII. 1739 bis 28. III. 1796) 140.

Sacchini, Ant. Maria Gasp. (23. VII. 1734 — 8. X. 1786) 116f., 116, **117**, *117.*
Saddumene, Bern., Dichter 37.
Sächsische Schule 74.
St. Aubin, Aug. de, Maler 44.
St. Brisson, Mme. la Comtesse *44.*
St. Denis 11.
St. Evremond, Charles Marguetel de (1. IV. 1613—20. IX. 1703) 127.
St. Huberti, Cécile Clavel, spätere Gräfin d'Entrègues (1756 bis 22. VII. 1812) *als Alceste 182, als Dido 116.*
St. Mard, Remond de 50.
St. Quentin, Stecher *213.*
Salieri, Antonio (19. VIII. 1750 bis 7. V. 1825) 140, 176, 192, 235, *237, 238.*
Salzburg 146, 205ff., *206,* 211, 212, 220.
Sammartini, Giov. Batt. (1701 bis 15. I. 1775) 1, 25—29, **27**, **29**, 101, 175, 177, 192, 205, 210, 228.
Sandberger, Adolf (* 1864) 193, 197, 203.
Sarti, Gius. (1. XII. 1729 bis 28. VII. 1802) 116.
Scarlatti, Aless. (1659—24. X. 1725) 33, 34, **34**, **35**, 38, **38**, **39**, 41, 67, 101, 107.
Scarlatti, Domen. (26. X. 1685 bis 1757) 17—19, 18, **19**, 229.
Sceaux 51.
Schäferspiele 3, *15.* s. a. Pastorale.
Scheibe, Joh. Adolf (3. V. 1708 bis 22. IV. 1776) 9, 59, 60, 76, 127, 129f., 142, 143. — *Kritischer Musikus (1745)* 9, 60, 101, 160. — *Thusnelda (1749)* 129f.
Schenk, Joh. (30. XI. 1761 bis 29. XII. 1836) 200.
Schering, Arn. (* 1877) 135, 143, 147.
Scherzo 198.
Schikaneder, Joh. Eman. (3. I. 1748—29. IX. 1812), Theaterdichter 217, *218.*
Schiller, Frd. von (10. XI. 1759 bis 9. V. 1805) *151,* 155, 156, 204, 205.
Schindler, Anton (13. VI. 1795 bis 16. I. 1864) 231.
Schinkel, Carl Friedr., Architekt und Maler, *Dekoration zur Zauberflöte Taf. XII.*
Schleuen, Stecher, *Quantz 78.*
Schlöger, Matthäus (1722 bis 30. VI. 1766) 85.
Schneider, Ludw. Mich., Maler *Telemann Taf. V.*
Schobert, Joh. († 28. VIII. 1767) 96—99, 98, **99**, 160, 208, 210, 229.
Schönborn, Frd. Karl, Graf von, Fürstbischof von Bamberg u. Würzburg (1729—46) 19.
Scholze s. Sperontes.
Schröter, Johann Friedrich, Stecher *98.*
Schubart, Dan. (13. IV. 1739 bis 10. X. 1791) 137, 156, *156,* 207, 225.
Schubert, Franz (31. I. 1797 bis 19. XI. 1828) 200, 220.
Schulkomödie 135.
Schulz, Joh. Abrah. Peter (31. III. 1747 — 10. VI. 1800) 143, *143,* 149f., **150**. — *Autograph 149,* **149**.
Schuster, Joh. Matthias, Stecher *F. Benda 86.*
Schütz, Carl, Maler *142.*
Schwäbischer Liederkreis 155ff.
Schweitzer, Anton (6. VI. 1735 bis 23. XI. 1787) 130ff., *130,* **131**, 139, **139**.
Schwerin i. Meckl. *Musikabend 12.*
Schwind, Moritz von, Maler 139.
Sedaine, Michel (4. VII. 1719 bis 17. V. 1797), Textdichter 120, *121, 124.*
Seehas, Christian Ludwig, Maler, *Jos. Haydn Taf. X.*
Seiffert, Max (* 1868) 66.
Sequenz 90.
Seydelmann, Frz. (8. X. 1748 bis 23. X. 1806) 140.
Seylersche Truppe 130.
Shaftesbury, Cooper Anthony Ashley, Graf (26. IV. 1671 bis II. 1713) 203.
Shakespeare, William (IV. 1564 bis 23. IV. 1616) 128, 216.
Silbermannflügel *74.*
Singspiel 119, 134—42, 149, 159f., 200, 216f.
Siziliano-Charakter 39.
Slodz, Antoine Séb., Stecher *11.*
Somis, Giov. Batt. (1676 bis 14. VIII. 1763) 229, 238.
Sonate 13—29, 50f., 67, 69, 79—84, 101, 163, 193, 195ff., 199f., 208, 210f., 219f., 222, 229, 230f.
Sondheimer, Rob. (* 1881) 28, 88, 94.
Sophokles (496—406 v. Chr.) 114.
Sophia Charlotte, Kgn. v. Großbritanien, Herzogin v. Mecklenburg-Strelitz (1744—1818) 98.
Sorau 63.
Sperontes (Joh. Sigism. Scholze, 1705—12. II. 1750) 71, *72,* 135, 148, 160.
Stamitz, Anton (getauft 25. XI. 1754, † um 1820) 92.
Stamitz, Joh. (19. VI. 1717 bis 27. III. 1757) 28, 78, 88—91, **89**, **91**, *95,* 97, 98, 102, 159, 165, 174, 225.
Stamitz, Karl (* 7. V. 1747, beerdigt 11. XI. 1801) 92.
Standfuß, J. C. († 1756?) 135, **135**, 159.
Starzer, Jos. (1726—22. IV. 1787) 85, 87, 88.
Steffan, Jos. Anton (* 14. III. 1726, † vor 1800) 159, **159**, 200.
Steglich, R. (* 1886) 166.
Stegreifkomödie 135, 140.
Steiner, Joh., Maler *Metastasio 30.*
Stephanie, Gottlob (Stephan d. J. 1741 —1800), Dichter 217.
Sterkel, Franz X. (3. XII. 1750 bis 21. X. 1817) 156, **158**.
Stock, Dorothea Malwine, Malerin *Mozart 221.*
Straßburg *6,* 90.
Striggio, Alessandro, Textdichter 181.
Sturm, Christoph Christian (1740—86), Dichter u. Hauptpastor an St. Petri, Hamburg *173.*
Stuttgart 110, 111, 113, 155, 225.
Suard, Jean B. Antoine (15. I. 1734—20. VII. 1817) 176.
Süßmayer, Franz X. (1766 bis 16. IX. 1803) 222, 228.
Suite 18, 69, 85, 101, 193.
Sulzer, Joh. Georg (16. X. 1720 bis 25. II. 1779) 129, 148, 150, 160, 204, 225.
Swieten, Gottfr., Baron van (1734—29. III. 1803) 203, 218.
Swieten, M. van 238.
Symphonie 17, 26, 42, 77, 80, 85ff., 89f., 92ff., 97, 98, 101, 102f., 162, 168f., 193—95, 198 bis 202, 210ff., 220f., 223, 225, 226, 231f., 235.

Tanz 3, *46,* 47, 71, 180 *195.*
Tartini, Gius. (8. IV. 1692 bis 26. II. 1770) 26, **27**, 78, 104, 228, 229.
Telemann, Georg Phil. (14. III. 1681—25. VI. 1767) 61, 63 bis 69, *65,* **67**, 71, 72, **72**, 73, **73**, 101, *146,* 148, 160, 161, *Taf. V.* — *Autogr. 66,* **66**.
Terradellas, Dom. (13. II. 1713 bis 20. V. 1751) 109, 176.
Tersan s. Campion.
Thibaut, Anton Frd. Justus (4. I. 1774—28. III. 1840) 202, 203.
Thomson, George (4. III. 1757 bis 18. II. 1851) 238.
Tiefurt *222.*
Tiepolo, Giov. B., Maler *14, 28.*
Tillot, Du s. Du Tillot.
Tomasini, Aloys (1741—25. IV. 1808) 194.
Torrefranca, Fausto (* 1883) 19, 25.
Touchemoulin, Jos. (1727 bis 25. X. 1801) 102, 104.
Traëtta, Tommaso (30. III. 1727 bis 6. IV. 1779) 110, 113f., 116, 160, 176, 183, 232.
Tragödie, franz. 30.
Trauerspiel, bürg. 136.
Trianon 4.
Türk, Dan. Gottlob (10. VIII. 1750—26. VIII. 1813) 149.
Tullio, Fr. Ant., Textdichter 37.
Turc généreux, Le, Ballett *174.*
Turniere 3, *3.*

Umlauf, Ignaz (1756—8. VI. 1796) 141, **141**, *141, 142,* 160.
Uz, Joh. Peter (3. X. 1720 bis 12. V. 1796), Dichter 148.

Vachon, P 104, **104**.
Varesco, Abbate Giambatt. 212.
Vaudeville 119f., 123, 175, 179, 217.
Vaugirard s. Suard.
Venedig 3, 14, 19, 30, 33, 37, 40, 107. — *Conservatorio degli Incurabili* 107, 110.
Verazi, Matteo, Textdichter 110.
Versailles 53.
Vetter, W. 182.
Vielle 50.
Viéville, Jean-Laurent Lecerf de (1670—1710) 8, 29f., 51.
Villeneuve, Josse de 3, 6, 101.
Vinci, Leonardo (1690—28. V. 1730) 33, 34, 36, 39, 41. — *Catone in Utica 31,* **35**, **36**. — *Zite n'galera* 37.
Violinmusik 48ff., 77ff., 101, 193, 196, 200, 210, 218, 219, 229, 237f.

Viotti, Giov. B. (23. V. 1753 bis 3. III. 1824) 101, 237f., 238, 240.
Vogel, Joh. Christoph (1756 bis 26. VI. 1788) 235, 235, 240.
Vogler, Abt Georg Jos. (15. VI. 1749—6. V. 1814) 139.
Vokalmusik 6,105—160,223; s.a. Arie, Kantate, Lied, Oper.
Volpati, Giov., Stecher *15.*
Voltaire (François Arouet, 21. XI. 1694—30. V. 1778) 33, *57,* 124. — *Merope 129.* — *L'orpheline de la Chine* 180. — *La princesse de Navarre 56, Taf. IV.* — *Le temple de la gloire 55, 57.*
Voß, Joh. Heinr. (20. II. 1751 bis 29. III. 1826) *161.*

Wagenseil, Georg Christoph (15. I. 1715—1. III. 1777) 79 bis 85, 86f., 87, 195.
Wagner, Wilh. Rich. (22. V. 1813—13. III. 1883) 25, 31, 40, 56, 59, 117, 182, 187, 213, 218.— *Lohengrin* (*1847*) 218. — *Meistersinger* (*1868*) 214. — *Tristan und Isolde* (*1859*) 183, 185.
Wahll, Maler, *Mattheson 61.*
Wallerstein (Schwaben) 225.
Waltershausen, H. v. 182.
Wasielewski, Jos. v. (17. VI. 1822—13. XII. 1896) 231.
Watteau, Antoine, Maler 54
Webb, Dan. (1735—1815) 95, 96.
Weber, Aloysia s. Lange.
Weber, Konstanze s. Mozart.
Weinmann, Karl (* 1873) 202.
Weinrauch, Joh., Stecher *239.*
Weinzierl 192.
Weis, J. M. *6.*
Weiße, Christian Felix (28. I. 1726—16. XII. 1804), Textdichter 135.
Wendling, Joh. B. (1720 bis 27. XI. 1797) 72.
Werner, Greg. Jos. (1695—1766) 192.
Wieland, Christoph Martin (5. XI. 1733—20. I. 1813), Dichter 130, 132. — *Alceste* 130ff. — *Lulu oder die Zauberflöte* 217. — *Rosamunde* 130, 132.
Wien 10, 30, 31, 85, 107, 152, 156, 159, 175, 181, 191, 192, 205, 206, 226. — *Burgtheater 174.* — *Franz. Theater* 175, 179. — *Ballett der Hofreitschule* (*1744*) *2.* — *St. Stephan* 224. — *St. Stephan-Chor* 191. — *Haydn-Grabstein 205.*
Wiener Schule 10, 74, 79, 85ff., 222. — *Lied* 156, 159, 160, 200. — *Singspiel* 140ff.
Wilhelm IV. v. Oranien, Erbstatthalter d. Niederlande (1711—51) 75.
Winckelmann, Joh. Joach. (9. XII. 1717—8. VI. 1768) 106, 131, 182f.
Winter, Peter von (1754—17. X. 1825) 227f., 228, 239.
Wölfl, Jos. (1772—21. V. 1812) 226.
Wranitzky, Paul (30. XII. 1756 bis 28. IX. 1808) 228.
Würzburg 156.
Würzburg, Fürstbischof v., s. Schönborn.
Wyzewa, Theodor de (1862 bis 1917) 197, 210, 211.

Zach, Joh. (13. XI. 1699—1773) 194.
Zauffely, Joh. (John Zoffany), Maler *194, 195.*
Zelter, Karl Frd. (11. XII. 1758 bis 15. V. 1832) 96, 154f., *155,* 240.
Zeno, Apostolo (11. XII. 1668 bis 11. XI. 1750), Textdichter 30f., 37, 40f.
Zoffany s. Zauffely.
Zumsteeg, Joh. Rud. (10. I. 1760 bis 27. I. 1802) 139, 155f., 157, 160.

DRUCKFEHLERVERZEICHNIS

(nur für einen Teil der Auflage).

Taf. I lies: Christoph Willibald
S. 1, Abb. 1 lies: H. G. W. von Knobelsdorff
S. 3, Abb. 3 lies: E. A. Petitot
S. 4 und S. 7, Abb. 4 und 7 streich: (XVI).
S. 8, Abb. 8 lies: Lebouteux
S. 17, Z. 26 lies: Es fehlt der markierte Einsatz mit dem ersten Thema, der
S. 24, Z. 3 lies: Violini.
S. 30, Z. 14 lies: Della Tragedia antica e moderna
S. 30, Z. 28 lies: gran carattere.
S. 46, Z. 1 v. u. lies: Dandrieu.
S. 51, Z. 6 v. u. lies: Lecerf de la Viévilles
S. 53, Z. 2 v. u. lies: goûterai.
S. 71, Z. 10 lies: Beispiel 67.
S. 101, Z. 9: lies: régime.
S. 143, Z. 2 v. u. lies: Ramler.
S. 147, Z. 7 v. u. lies: Jesus.
S. 159, Z. 10 lies: ZfM. 1. Jahrg. 6. Heft.
S. 161, Z. 15 v. u. lies: Emanuel.
S. 175, Z. 6 lies: Czernohorsky.
S. 176, Z. 4 lies: Vaugirard.
S. 177, Z. 11 v. u. lies: Jommelli.
S. 191, Z. 15 lies: La guerre musicale des Gluckistes.
S. 191, Z. 18 lies: E. Newman.
S. 191, Z. 33 lies: Le nozze d'Ercole e d'Ebe.
S. 192, Z. 12 v. u.: .... Reisen für die Kunst, ein ansehnliches Kapital das willkommene Ergebnis .....

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 1

Kulturgeschichtliche Bedingungen 3

Anteil der Nationen 7

Die Überwindung des musikalischen Barocks (Der galante Stil) 13

A. Italien 13

B. Frankreich 43

C. Deutschland 59

Die expressive Musik (Der empfindsame Stil) 88

A. Instrumentalmusik 88

B. Vokalmusik 105

Der klassische Stil 161

A. Deutschland 161

Karl Philipp Emanuel Bach 161

Christoph Willibald Gluck 174

Joseph Haydn 191

Wolfgang Amadeus Mozart 205

B. Italien und Frankreich 228

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Seite

I. Duplessis, Christoph Willibald, Ritter von Gluck 1

II. Ollivier, Der englische Thee im Vierspiegelsaal des Temples . . . . . 16—17

III. Greuze, Jean-Philippe Rameau . . . . . 32—33

IV. C. N. Cochin le fils, Aufführung von Rameaus „Prinzessin von Navarra“ 32—33

V. L. M. Schneider, Georg Phil. Telemann. Stich von Preisler . . . . . 64—65

VI. Fechhelm, Figurinen zu K. H. Grauns „Montezuma“ . . . . . 80—81

VII. Fel. Hoffmann-Sartori, Joh. Ad. Hasse und Frau . . . . . 96—97

VIII. a) Mme. Favart als Roxaline . . . . . 112—113

b) Kostüm eines römischen Opferpriesters . . . . . 112—113

IX. Seehas, Joseph Haydn . . . . . 192—193

X. Carmontelle, Leopold Mozart und seine Kinder Marianne und Wolfgang Amadeus . . . . . 208—209

XI. Jos. Lange, Wolfgang Amadeus Mozart . . . . . 224—225

XII. Schinkel, Szenerie zur Zauberflöte: „Die Königin der Nacht“ . . . . . 228—229

XIII. Ingres, Luigi Cherubini . . . . . 240—241

